V. OTTOLINI

# IL TEATRO IN ITALIA

STORIA

DEDICATA AGLI ARTISTI TEATRALI

E

AGLI ALLIEVI DEI CONSERVATORI

*EDIZIONI RICORDI*

1876.

1. Drama, Italian—Hist. and crit.

Milano 18/6 1877.

Omaggio dell'autore

# IL TEATRO IN ITALIA

# IL TEATRO IN ITALIA

## STORIA

DEDICATA

AGLI ARTISTI TEATRALI

E

AGLI ALLIEVI DEI CONSERVATORI

DA


VITTORE OTTOLINI



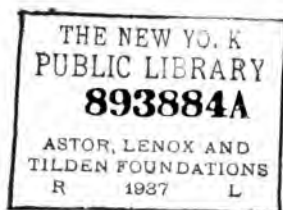

Nil sub sole novi.

*R. STABILIMENTO RICORDI*

MILANO

NAPOLI — ROMA — FIRENZE

LONDRA

*23, Charles Street, Middlesex Hospital. W.*

# AVVERTENZE

Fu già detto che se in tutte le città, grandi e piccole, in tutte le borgate e i villaggi vi fossero uomini di garbo, i quali ne raccogliessero le singole storie, o quanto meno ne compilassero le cronache, il cómpito di chi assume di scrivere le vicende dei popoli verrebbe immensamente agevolato. E parimente agevolato rimarrebbe quello di chi imprende a narrare la storia d'un'arte, se tutti gli uomini a modo che vi appartengono, concorressero a prestargli, se non i frutti di studî profondi, almeno le loro osservazioni su quella che professano.

Ma limitandoci anche a desiderare soltanto le storie delle diverse professioni teatrali, non sarebbero esse di grande vantaggio a quanti calcano le scene o cantando, o suonando, o recitando, o gestendo, o ballando? Nello scorgere in coteste professioni, quanti scogli, quanti ostacoli trovarono gli artisti che in esse li precedettero, non apprenderebbero forse ad evitarli, o a renderli meno dannosi, navigando nel maremagno dell'arte colla bussola dell'istruzione e non con quella perfidamente fuorviatrice della fatuità, figlia della ignoranza?

E d'altra parte, ammaestramenti non pochi troveremmo in tali storie, o cronache che dir si vogliano; troveremmo volontà tenaci, indomite, vincitrici di nature matrigne; o invece intelletti non malleabili e invano consumati dalla caparbietà del riuscire; orecchi mal costrutti e ribelli all'arte, trachee invanamente logorate notte e dì; gambe infantili inutilmente torturate di chi era nato per essere artigiano e non artista.

Non foss'altro, cotesti ammaestramenti avrebbero virtù di diminuire l'infinito popolo dei mediocri che ingombrano le scene, con incalcolabile vantaggio loro, dell'arte e del pubblico.

Una cronaca delle professioni teatrali sarebbe la ben venuta; e preferiamo *Cronaca* a *Storia*, chè quest'ultimo titolo può parere un po' troppo compromettente; cronaca dunque, pur che sia.

Noi però abbiamo dovuto chiamare Storia questo nostro lavoro, perchè collettivo, abbracciando esso epoche molte e vaste. Tuttavia ponemmo ogni cura nello schivare i modi pedanteschi, lo stile plumbeo che vengono anche oggidì rimproverati a parecchi che in Italia scrissero storie. Noi cercammo di far luogo alla bonomia casalinga nel dire, a quella spigliatura che accaparra la simpatia e quindi l' attenzione di coloro coi quali si conversa; chè scrivere un libro è cosa agevole; il difficile sta nel farsi leggere. Forse a cotesta forma benevisa e naturale, è dovuta la larga diffusione dei libri che si stampano oltre Alpi e la pronta e duratura loro popolarità.

Il libro nostro non è scientifico, nell'aulico e pettoruto senso di questa parola; abbiamo badato a dare fatti, e la ragione di essi, quando è lume indispensabile a chiarire un'epoca dell'arte, a giustificare un'accusa, a convalidare una lode; abbiamo badato a dare biografie, assai più che commenti; a presentare gli uomini come furono, e non come individualmente li vorremmo fatti e foggiati, secondo le idee de' tempi attuali. Per essere quindi conseguenti, schivammo le minute particolarità biografiche che impiccoliscono un personaggio, scomponendone le fattezze, tanto da sembrarci poi deformi, come gli scenarî visti dappresso; schivammo la caccia minuziosa, microscopica delle date; le questioni teoretiche ed oziosamente erudite; le sottili speculazioni del-

l'arte, eternamente messe in campo e non mai sciolte con soddisfazione universale, e troppo alte perchè vi giunga l'occhio di tutti — e nuvolose, per cui lasciano il tempo che trovano.

Che se tra gli artisti, ai quali particolarmente dedicammo questo libro, vi sono di quelli che hanno voglia e tempo di innoltrarsi negli sconfinati campi dell'arte; altri vi sono — e i più senza confronto — pei quali il tempo è denaro; e che perciò preferiranno un metodo modesto, compendiato, ma spiccio, pratico, col quale avere sott'occhio la storia degli avvenimenti del teatro in Italia. A questi, giova sperare, il nostro libro sarà di conforto, di distrazione almeno, nei lunghi e spesso noiosi viaggi, o nelle ore di riposo, in cui quietano i cervelli, i polmoni, i polpacci.

In queste pagine, attori tragici, comici, sonatori, cantanti, ballerini, mimi, fino i burattinai, troveranno con compiacenza, e forse — come noi trovammo — con maraviglia, che in fatto d'arte, e d'arte teatrale in ispecie, poco, pochissimo c'è di novo; da ciò l'epigrafe che abbiamo posta in fronte al libro, come riassunto. Ma se poco fu creato, molto invece fu perfezionato, e di questi miglioramenti progressivi ci siamo con speciale attenzione occupati, e siccome senza istruzione non v'è perfezionamento, così gli artisti, bramosi di educarsi l'intelletto e il cuore — essi che dalle scene hanno ad educare gli

altri — ora specialmente che in Italia comincia a risvegliarsi l'arte, troveranno, speriamolo, in questa Storia, non foss'altro, una guida ad istruirsi, e ciò anche per il decoro del teatro italiano, del quale essi sono i rappresentanti responsabili in tutte le parti del mondo.

Osiamo inoltre sperare, dopo quanto abbiamo detto, che la nostra Storia non sarà inutile per gli allievi dei Conservatorî musicali d'Italia, giacchè la musica cammina più francamente se sorretta dalla letteratura sorella; tanto è vero che i legislatori i quali promulgarono un'apposito Regolamento pei nostri Conservatorî, saviamente prescrissero che in essi l'insegnamento letterario abbia a progredire di pari passo col musicale.

Infatti nei *Regolamenti del R. Conservatorio di Musica di Milano*, leggiamo, oltre altri, l'articolo IX, in cui è detto: " L'istruzione del Conservatorio di Musica si divide in artistica ed in letteraria, e sì l'una che l'altra, in primaria e superiore. "

Benchè il proverbio dica che la giustificazione non chiesta è un'accusa, tuttavia noi ci crediamo lecito di respingerne fin d'ora una tra le tante che ci grandineranno — e forse meritamente — addosso. Ci si obietterà: Perchè non parlate degli autori e degli artisti teatrali viventi? — Rispondiamo: Molte furono le ragioni che ci persuasero — per ora —

a tacere d' essi, e tra queste ci paiono di maggior peso le due seguenti: È opinione nostra che, tanto in politica come in arte, non sia equo giudicare di un avvenimento prima che sia trascorso il tempo necessario a snebbiarlo dalle passioni, dallo spirito partigiano, in modo che lo si abbia a vedere in tutti i suoi lati, rischiarato da una luce calma, giusta e serena.

E qui, nel caso pratico di un giudizio artistico, per avvenimento non intendiamo già un fatto isolato, un singolo lavoro, una rappresentazione di una sola tragedia, o commedia, o dramma, chè allora ognuno è padrone di esporre anche subito il proprio parere, cómpito speciale de' giornali. Ma per chi scrive storia d'arte, un giudizio deve abbracciare il complesso delle opere di un autore, o delle rappresentazioni di un attore, il qual complesso costituisce la di lui orbita, e finchè non è da lui interamente percorsa, è talvolta permesso dirne bene per incoraggiarlo al meglio, ma non è poi lecito, secondo noi, sentenziare di lui definitivamente, categoricamente, perchè, per amore dell'umanità e dell'arte, è sempre bene sperare che si rialzerà, caso mai scapucciasse. Per l'istessa ragione non è prudente giudicare definitivamente e categoricamente dall'esordire di un autore o di un attore, chè se ne son visti assai ai secondi voli, cader basso, e parecchi non rialzarsi mai più da terra.

In questi ultimi anni in Italia vi fu, come avvertimmo, risvegliamento nell' arte melodrammatica e drammatica; e c' è tuttavia gara nobilissima tra autori a creare e attori a interpretare degnamente. Dei primi specialmente abbiamo buon numero; alcuni si arricchirono già di un bel nome; altri fanno sforzi lodevolissimi per crearselo, sia indagando con occhio osservatore nella società nostra, sia volgendosi a interrogare di novo l'evo antico, non anco del tutto esplorato, e gli uni e gli altri continuano animosi ad inerpicarsi verso lo scosceso *Excelsior* del bello... e Dio li accompagni! Ma sarà lecito a noi, ora che sono in cammino, giudicare, sentenzionare di essi, a noi che, comodamente seduti, stiamo a vederli salire?

E questo nostro scrupolo lo estendiamo anche alle diverse scuole d'arte drammatica di recente formazione, perchè secondo noi queste non diedero ancora frutti maturi bastevolmente per esser giudicati con scienza e coscienza; perciò sorvolammo su parecchie têsi, sorvolammo sulle due scuole di Manzoni e di Niccolini, che pur tanto ci attraevano, senza però abbandonar la speranza di ritornare ad esse in altro forse non lontano lavoro letterario.

Tra le due accuse d'essere presuntuosi o peritosi, trattandosi della riputazione del prossimo vivente, preferimmo quest' ultima.

Forse ci si addebiterà anche di qualche ommis-

sione di nomi di autori o di attori; ma a ciò rispondiamo collo Schlegel: narrando di battaglie, non si è tenuti a far menzione di tutti i soldati che vi presero parte.

Per altre accuse, ci rimettiamo alla cortese indulgenza dei lettori.

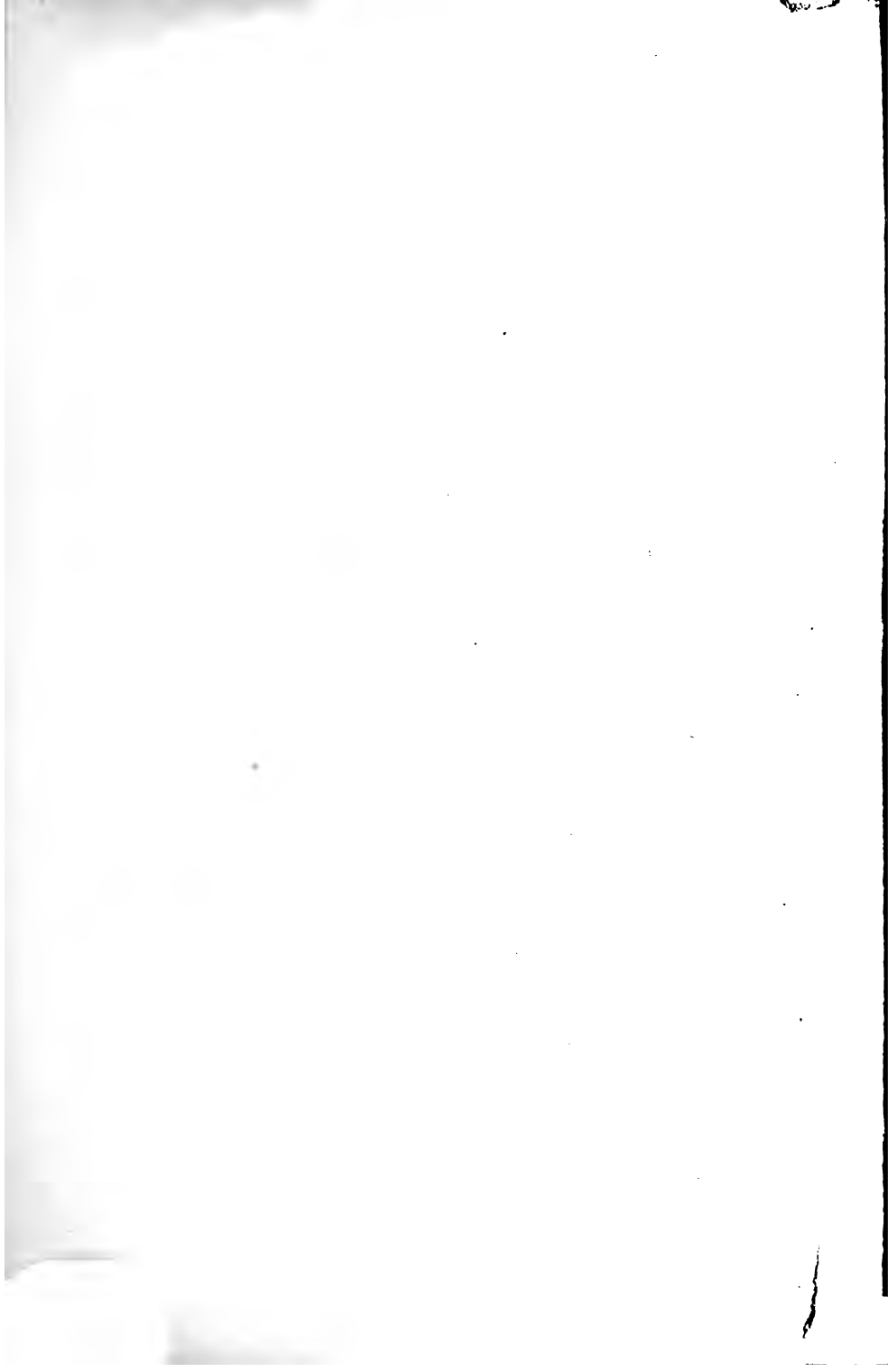
# TEATRI ANTICHI

## FUORI D'ITALIA

---

## RIASSUNTO

TEATRO INDIANO — GIAVANESE — GIAPPONESE

CHINESE — ARABO — MESSICANO — GRECO.

OGNIQUALVOLTA l'occhio si ferma sull'*Aurora* di Guido Reni, il pensier nostro dilettasi a collocare il *Progresso* sulla quadriga, al posto della rosea consorte di Titone; e alle Ore danzanti e agli Amorini, che aleggiano tra le nuvole ed agli emblemi mitologici, a sostituire le religioni, le arti e le scienze, le quali invece di fiori, lasciano cadere sulla Terra le loro benefiche maraviglie; ed è infatti dall'Oriente che partirono per il lento, ma incessante loro cammino, le religioni, le scienze, le arti e la bussola e la stampa e la polvere e la carta.... tanto che, a ragione noi Italiani, invece del vocabolo *scoperta,* meglio adoperiamo quello più guardingo e peritoso di *trovato.*

Così pure l' Oriente ha il suo teatro antichissimo, nel quale per avventura troviamo, non foss' altro, abbozzato quello che più tardi si diffuse in Europa.

E dall'Oriente appunto prendiamo le mosse.

*
* *

## TEATRO INDIANO.

Gli Indiani — osserva Schlegel — ai quali devonsi forse i primi raggi di luce che rischiararono la razza umana, ebbero rappresentazioni teatrali molto tempo prima che risentissero l' influenza straniera. Essi vantano una letteratura drammatica infinitamente ricca e la cui antichità ascende oltre a venti secoli.

Gli eruditi non s'accordano circa l'epoca precisa in cui fiorì l'indiano Calidasa, autore della *Sacuntala riconosciuta per mezzo dell'anello*, dramma in sette atti — dell'*Urvasia, premio al valore;* e, pare, anche del dramma che tratta di *Malavica ed Agnimitro.* Alcuni non dubitarono ammettere l' esistenza di Calidasa nel primo secolo avanti l' êra nostra, altri nel cinquantesimo anno avanti Cristo. Ma quello che ognuno può con sicurezza asserire è che più di uno furono i Calidasa e che vissero in epoche assai differenti (1).

Ciascuno di questi drammi comincia con una invocazione alla Divinità; indi c'è un prologo recitato dal direttore dello spettacolo e da alcuni attori o attrici.

Così il dramma *Sacuntala:*

PROLOGO.

Propizio, o cari, vi protegga Sivo
Colle otto forze manifeste ai sensi;

e le otto forze sono: l'acqua, il foco, il bramino e la luna, il sole, l'etere puro e sonoro, la terra e l' aria.

Terminato l'augurio, entra il direttore dello spettacolo, il quale, guardando verso le scene, dice all' attrice, con

(1) V. *Teatro di Calidasa,* tradotto dal sanscrito in italiano da Antonio Marazzi. Milano, 1871.

una gentilezza che deve parere strana a chi bazzica le quinte oggidì: Signora, se la tua toeletta è finita, vieni...

Al che, con non meno mirabile amabilità, risponde l'attrice: Signore, eccomi. Il signore ordini che cosa si debba eseguire... » Il direttore, incensato un pochino il pubblico « molto intelligente », spiega il titolo del nuovo dramma che si ha a rappresentare « con somma diligenza. » Al che l'attrice:

— Non vi mancherà nulla, poichè il signore è abilissimo nell'arte di porre in iscena.

Dopo questo scambio di complimenti, il direttore invita l'attrice a cantare (eccoci dunque al melodramma) della stagione estiva, nella quale

> Dolce è tuffarsi nella limpid' onda
> E ne lusinga, assisi all'ombra, il sonno;
> Il venticello che dal bosco spira
> Olezza del profumo del patàlo *(bignonia,*
> E piacevole è l'ora vespertina.

E l'attrice canta:

> Coi fiori di sirisa *(mimosa)* i cui pistilli
> Teneri e molli lambonsi dall'api,
> Amabili donzelle innamorate
> Vagamente si adornano le orecchie.

— Brava! ben cantata! grida il dabben direttore. Osserva! tutta l'assemblea, rapita in estasi, stassene immobile come se fosse dipinta... »

E, ritiratisi il direttore e l'attrice, incomincia il dramma; e tale, su per giù, è anche il principio degli altri due drammi.

Nel prologo dell' *Urvasia*, a confermare la ricchezza e l'antichità del teatro indiano, il direttore, per eccitare la compagnia degli attori a sostenere con impegno le parti,

dice: Questa adunanza ha assistito alle composizioni teatrali degli antichi poeti; e ora voglio rappresentare un dramma nuovo, intitolato *Urvasia*, ecc.

Le scene di questi drammi rappresentano per lo più giardini attornianti i templi dei bramini e i cui fiori vengono per turno inaffiati da verginelle timide e voluttuose ad un tempo, semplici e cortesissime nel tratto e nella parola e i loro visi giovanili e vezzosi si affacciano sempre allo spettatore frammezzo alle splendide e profumate corolle della maravigliosa flora indiana.

L'altro dramma di Calidasa, *Urvasia*, è meno conosciuto della *Sacuntala;* quest'ultima, foggiata, anzi compressa a ballo, venne rappresentata a Milano e altrove.

L'*Urvasia, premio al valore* (1), un gioiello di poesia, è in cinque atti. Nel prologo c'è anzitutto la solita benedizione invocata dal cielo a favore del pubblico; dopo la quale esce il direttore; raccomanda agli attori di badare al disimpegno delle loro parti; poi s'inchina « all'onorevole e colto pubblico » (dice proprio così), e annunzia il dramma; quand'ecco

*Dietro le scene*

Soccorso! soccorso! soccorso!

DIRETTORE

Oh! oh! Che cos'è questo repentino grido lamentoso di gente che procede in cocchio aereo? *(Riflettendo)* Va bene... lo so! » E dice che si tratta del ratto della ninfa Urvasia, eseguito dai nemici degli Dei minori, seguaci di Indro.

E chi è cotesta ninfa Urvasia?

Venere nacque dalla spuma del mare; Eva da una costoletta d'Adamo; Urvasia, non meno bella, da un gambo di loto. I fiori sono protagonisti nel teatro indiano.

(1) Togliamo l'estratto dalla traduzione e dalle note del libro del già citato Marazzi.

Ecco come è narrata la cosa. Narajano, un santone, dedicatosi a rigidissime penitenze, destò la gelosia del dio Indro, il quale perciò volendo comprometterlo, gli spedì giù alcune sue ninfe celesti, accompagnate da Amore e dalla Primavera, colla missione di accendere un'ardente passione nel cuore dell'anacoreta; ma il S. Antonio indiano si accorse subito del tiro che volevano giocargli; tuttavia fece loro cortese accoglienza; ma poi, spiccando un gambo di loto, se lo pose sulla coscia, e ne sorse una leggiadrissima ninfa, Urvasia, assai più bella delle tentatrici mandate da Indro. Capirete — disse loro il dabben Narajano — che essendo io padrone di produrre simili bellezze, qual potere ponno avere su di me le altre ninfe?

Coll'aprirsi dell'atto primo, varie ninfe, tra le quali Citraleca, l'amica indivisibile della protagonista, precipitano sulla scena chiedendo soccorso. Come nella *Sacuntala*, entra il re sul cocchio insieme al cocchiere. In questi due drammi i cocchieri sono tipi di obbedienza, di rispetto e di cortesia, giacchè ad ogni ordine del padrone rispondono: Subito, o dotato di lunga vita!... » Anche per questo ci accorgiamo subito d'esser trasportati fuor d'Europa. Il re è Pururavase, il quale, udito dalle ninfe il ratto di Urvasia, vola col cocchio in traccia di lei per liberarla. Ecco come il re esprime la velocità del suo cocchio:

Le nubi dissolvendosi in vapori
Davanti al carro mio formano polve;
Il rapido girare delle ruote
Fra i razzi stende altra serie di razzi;
Il pennacchio sul capo dei corsieri
Steso, quasi dipinto, immobil posa;
E nel mezzo del cocchio ed all'estremo
Sventa il vessillo immobile ed appare
Dall'impeto del vento irrigidito.

Poco dopo ritorna il cocchio col re che tiene tra le

braccia Urvasia svenuta. Le ninfe la circondano chiamandola coi più dolci nomi: Pururavase, che la sostiene col braccio, le dice galantemente:

Or apri l'ampia
Pupilla, come una ninfea dischiude
Il calice al partirsi della notte.

Ma Urvasia non rinviene; tanto fu lo spavento che, vedete,

Questa sciarpa di fiori celestiali
Che sul turgido seno le discende
Ed or s'alza ed or cade, manifesta
I veementi palpiti del cuore.

Finalmente risensa; le compagne le sono attorno festose e le additano il « grande suo salvatore » il quale non sa staccar lo sguardo da lei, ed estatico davanti a tanta bellezza, mormora: Bene a ragione tutte le ninfe che tentarono di sedurre l'anacoreta Narajano, ebbero vergogna di sè stesse all'apparire di costei...

Le ninfe abbracciano Urvasia, la quale anch'essa timidamente guarda il re, di cui le compagne cantano le lodi; poi tutti si accingono a partire; e qui ha luogo una scena graziosissima e magistralmente trattata. Urvasia vorrebbe congedarsi dal suo liberatore e non ne ha la forza, per cui dice all'amica Citraleca: Sii tu la mia interprete.

CITRALECA *(avvicinandosi al re)*

Gran re, Urvasia ti fa dire: prendendo congedo dal re, desidero portar meco nel mondo dei Suri il ricordo della gloria sua come un dolce amico...

Pururavase, che desidera trovarsi solo colla ninfa liberata, dice alle altre: Itene! a rivederci. E quelle si dileguano per l'aria.

URVASIA *(simulando un impedimento al volo)*

Ohimè! la mia ciarpa di fiori s'è impigliata in un ramoscello di un virgulto *(si rivolge con tal pretesto a guardare il re)*. Amica Citraleca, slegala...

CITRALECA *(guardando e ridendo)*

Oh! è attaccata troppo tenacemente... è impossibile scioglierla.

URVASIA

Cessa lo scherzo; scioglila...

CITRALECA

Quantunque mi sembri malagevole a sciogliersi, pure la scioglierò....

PURURAVASE *(da sè)*

Viticchio, opra gradita a me facesti,
Che al suo partir per un istante ostavi;
Poich'ella, rivolgendo a metà il volto,
Rividi ancora quelle curve ciglia.

*(Citraleca libera la ciarpa)*

Il cocchiere, che forse si annoiava, fa rispettosamente osservare che sarebbe ora d'andarsene; e il buon re sale sul cocchio. Urvasia, fissandolo appassionatamente gli chiede: Rivedrò io il mio liberatore?

Ciò detto scompare colle amiche; e anche Pururavase se ne va sospirando la « diva fanciulla » che gli svelse il cuore.

L'atto secondo si apre con una scena di introduzione, nella quale entra Manavaro, che sostiene la triplice qualità di bramino, di buffone e di confidente del re. Parimenti nella *Sacuntala* abbiamo Matavio, anche lui confidente del re Dusianto e buffone e bramino.

Manavaro è buontempone, ghiotto; è un fanciullesco

Falstaff, dell'oriente però, quindi astemio e leccardo soltanto di dolciumi; ma dabben uomo e fedele amico in tutto, meno che nel conservar segreti, e a Nipunica, ancella, mandata dalla regina Ausinaria a scovare qua e là il motivo della tristezza del re Pururavase suo sposo, spiatella il segreto dell' augusto suo amico, dicendole candidamente che è innamorato alla follia di Urvasia.

— Chi è questa Urvasia? dice tra sè l'ancella e se ne va a ragguagliare la regina.

Questa regina Ausinaria è un nobilissimo tipo di moglie indiana e di donna.

Entra re Pururavase e sfoga il suo dolore coll' amico Manavaro, che invano, stimolato dalla fame, cerca di rammentare al re che è ora di andare a tavola, sulla quale stanno preparati manicaretti composti di certe « cinque specie » che dissiperanno la sua tristezza. Ma invano: il re non parla che di Urvasia, bellissima fra le belle...

— Così parlando, esclama Manavaro, aumenti la mia curiosità. È proprio sì bella l'esimia Urvasia? » e alludendo alla sua risibile bruttezza, prosegue: Sono io nella deformità ciò che ella è nella bellezza?

E Pururavase:

> La sua vaga persona, agli ornamenti
> Lustro comparte, non da loro assume;
> Dell'eleganza è il più elegante tipo;
> E ogni confronto presso lei dispare.

E si addentra nella folta ombra degli incantevoli giardini che circondano il suo palazzo, i cui gradini sono alternati di cristallo e di corallo; ma anche qui gli steli flessuosi, le corolle variopinte e profumate, gli rammentano il corpo snello e formoso, il volto, l'alito della sua ninfa... Manavaro lo conduce in un chiosco formato di banistèrie, i cui fiori sono tutti foracchiati dagli sciami di api, ove un sedile lapideo » simile a negra gemma, sembra offrirgli i

suoi servigi. » Fagli il favore di accettare, dice il bramino stanco.

Pochi istanti dopo entrano su di un cocchio aereo Urvasia e Citraleca.

CITRALECA

Cara Urvasia, dove andiamo senza scopo indicato?

URVASIA
*(mostrando pena amorosa ed arrossendo)*

Quando, o amica, la mia ciarpa di fiori rimase impigliata in un ramoscello, io ti dissi: Slegala! e tu ridendo mi rispondesti: È attaccata troppo tenacemente; è impossibile scioglierla; ed ora domandi dove andiamo senza scopo indicato?

CITRALECA

Certamente tu ti rechi dal regio saggio Pururavase...

URVASIA

Tale, mettendo da banda ogni riguardo, è la mia risoluzione...

Allora l'amica, che pare abbia più giudizio, perchè forse attempatetta, le domanda da chi s'è fatta annunziare al re.

— Dal cuore, risponde Urvasia.

— Ma chi ti costringe a ciò?

— L'amore...

— Allora non ho più nulla a dire.

E si giovano della facoltà d'essere invisibili quando vogliono, facoltà loro concessa dai Numi per aver esse appresa la sacra scienza detta l'*Insuperabile*.

— Amica, chiede Urvasia vergognosa, alludendo appunto a cotesta scienza, ti ricordi tu come si fa a metterla in esecuzione?

— La mia memoria se ne ricorda pienamente.

E scendono invisibili al giardino reale che esse ammirano. « Si può dire che il paradiso ha cambiato luogo... » e sentono i sospiri del re e le consolazioni date dal bramino. Sulle prime Urvasia, al sentire il re innamorato, si turba per gelosia; ma poi, persuasa che l'idolo è lei, grida: Misero cuore, respira... respira...

Urvasia lotta tra l'amore e il pudore. Vorrebbe mostrarsi a lui e non ha forza... « Scriverò sopra una foglia di betulla e la getterò in mezzo a loro ». E così fa. Manavaro balza spaventato credendo la foglia un serpente; ma il re la raccoglie e legge; è una dichiarazione d'un amore ardentissimo, che si può rinchiudere in questo bel verso:

T'amo ignorata ed in segreto io pure.

Le due ninfe assistono celate alla gioia del re; e Urvasia, mossa a compassione di lui e pur sempre lottando col pudore (stupenda creazione questa Urvasia!...) prega l'amica: « Mentre io procuro vincere la mia titubanza, mostrati tu a lui e digli ciò che mi è caro... » E la compiacente l'accontenta; ma poi svela l'amica al re; e Urvasia gli si accosta tremante, timida e vergognosa... ed esclama:

— Sia vincitore... sia vincitore il gran re!

Immagini il lettore la gioia di tutti... Ma ecco un guastamestieri, un Messo divino, il quale annunzia che « il Signor dei Numi, coi custodi dell'universo desidera sentire l'eccelso dramma che voi, o ninfe, apprendeste dal maestro Barato » il quale è detto il maestro di declamazione e di mimica degli Dei e l'inventore dell'arte drammatica; infatti a lui s'attribuisce un trattato che tuttavia esiste intorno a quest'arte (1).

Tra le interlocutrici di questo dramma che gli Dei vogliono rappresentato, è anche Urvasia, la quale è costretta ad abbandonare il re sul più bello... Parte lenta lenta

(1) *Id. Ibid.*

coll'amica, lungamente guardando il re; proprio come dice Monti:

> Di ritroso fanciul seguendo il metro
> Quando la madre a' suoi trastulli il fura
> Che il piè va lento innanzi e l'occhio indietro.

Pururavase, addoloratissimo, depone la cara foglia di betulla nelle mani di Manavaro, il quale, sempre pensieroso della cena, se la lascia portar via dal vento. La regina Ausinaria viene in quella colla fida Nipunica per origliare e scoprire furtiva se è vero quanto le disse l'ancella degli amori del suo sposo con Urvasia; il vento le reca la foglia di betulla, sulla cui pagina legge la conferma de' suoi sospetti. Benchè moglie indiana e quindi soggetta alla poligamia, il suo cuore e l'amor proprio di donna, essendo essa pure bellissima e amante del marito, si sdegnano; pure, contenendosi, si avvicina al re che cerca ansiosamente la foglia smarrita, chiamandosi il più sventurato degli uomini, e gli dice:

— Cessa, o signore, dall' affannarti; ecco la foglia di betulla... » Dopo una scenetta di gelosia, nobilmente sostenuta, la regina « parte infuriata come un torrente gonfio di pioggia, dice Manavaro. Il re ha cercato di scusarsi, ma avendo Ausinaria respinte quelle scuse, egli dice: Quantunque il mio cuore sia tutto per Urvasia, pure conserva ancora tutto il rispetto per la regina; ma avendo essa respinto il mio omaggio, io pure voglio mostrarmi sostenuto verso di lei.

Ma è mezzodì... il mezzodì indiano; bisogna ritirarsi; perchè

> Nel fresco fondo della fossa, al piede
> Dell'albero scavata, accovacciato
> Siede il pavon; stanno al riposo l'api
> Dentro i fiori, che già dapprima apriro,

Del carnicaro *(cassia)*. L'anitra fuggendo
Il riscaldato stagno, si ricovra
Entro il gruppo dei loti in sulla sponda;
E là, nell'aviario, il pappagallo
Spossato, l'acqua dalla gabbia chiede.

È un quadro affatto orientale; e ce ne rammenta un altro nordico, europeo e montanino, nel quale parimenti gli animali accennano al variare del tempo; vogliam dire l'avvicinarsi della bufera nel *Tell* di Schiller.

L'atto terzo è preceduto pure da un intermezzo, nel quale due discepoli di Barato si lagnano dell'attrice Urvasia, la quale recitò male la sua parte e si mostrò distratta al punto che, rappresentando essa il personaggio di Laxmia (la Venere indiana) interrogata: Chi è colui pel quale il tuo cuore risponde? invece di dire: Purusottamo, le fuggì di bocca: Pururavase...

Questo atto è stupendo; vi si sente, lontan lontano, soffiare dal nord la brezza che, temperando la canicola orientale, vi trasporta gli echi del *Sogno d'una notte d'estate* e della *Tempesta* di Shakespeare, e li confonde con questi delle anime innamorate di Urvasia e di Pururavase. E compare, come antitesi di riscontro, la bionda Ofelia, che, inghirlandata di fiori settentrionali, muore sommersa nel freddo stagno, mentre la bruna Urvasia, anch'essa vestita di fiori, sorride invece, palpita e rivive nel suo primo amore.

Esce il *ciambellano*, decrepito custode delle mogli regie, incaricato da Ausinaria di annunziare al re che essa lo invita ad assistere al compimento del voto di conciliazione. Entra il re; il ciambellano fa la sua ambasciata; il re accetta l'invito.

È il tramonto; scompare il disco rosseggiante; sorge la pallida luna:

— Eccola, eccola! esclama il ghiotto Manavaro; è simile ad una focaccia di zucchero. Oh!...

Entrano per aria Urvasia in *abito da convegno amoroso* e la fida Citraleca (1).

URVASIA *(guardandosi)*

Quest' abito da convegno amoroso, adorno di gioielli e coperto di manto oscuro, mi sta bene?

Citraleca concentra la sua ammirazione in questa risposta: Oh! potessi esser io Pururavase!...

Poteva dir di più?

— Amica, soggiunse l'ingenua Urvasia, io non posso più contenermi; o tu lo conduci tosto a me, o guidami all' abitazione di quel *fortunato!...*

E calano all'abitazione del re e lo trovano, al solito, lamentoso, chè nella notte si dilata la ferita dell' amore; e Urvasia, benchè senta il delirio dell' amore del re dalle sue espressioni, pure non n'è mai paga: Incontentabile! le dice l'amica. Stanno per rimovere il velo che le rende invisibili, quando entra la regina Ausinaria, coll' *abito dimesso* e colle offerte sagrificali:

Colla persona avvolta in bianca veste
  Fregiata solo d'erbe sacre.......
  Deposta ogni alterigia ed a corrotto
  Atteggiate le membra...

Tutti la salutano riverenti. Urvasia e Citraleca, invisibili, ne ammirano la bellezza.

La regina annunzia che ha da compiere un voto che riguarda il marito « Perciò tollerisi un istante il disturbo. » — E il re: È favore e non disturbo. » Ausinaria adora la luna e le offre fiori e dolci; questi ultimi vengono poi divorati da Manavaro.

---

(1) Le dame indiane, come le europee, hanno varie vestimenta secondo le varie occupazioni a cui devono attendere. L' abito *da convegno amorosc,* somiglia all' abbigliamento da ballo e da teatro delle nostre signore. Più tardi vedremo Ausinaria compiere un voto di conciliazione in abito dimesso e semplicissimo. *Id. ibid.*

AUSINARIA

Ora, consorte, vieni qui *(venera il re, inchinandosi colle mani giunte; chiama in testimonio gli Dei; indi):* Mi riconcilio con mio marito; e da oggi in poi vivi pure liberamente con quella donna, o marito, che tu ámi e che è ansiosa di unirsi teco.

Urvasia è commossa da tanta annegazione e benedice la regina, il cui nobilissimo sacrificio forse non sarà approvato dalle mogli europee.

Ma il maligno Manavaro dice in disparte. È proprio come se uno che non ha mani, lasciasse fuggire un colpevole e poi dicesse: Ho fatto un' opera di misericordia. » Indi con voce alta alla regina: Ti è forse indifferente il marito? — Al che essa egregiamente risponde: Imbecille! Anche a costo della mia vita, io voglio la felicità del marito; or s'egli mi sia caro « tu per te stesso il pensa. »

Pururavase si trova in dovere di dire alla consorte che egli nutre in cuore a di lei riguardo sensi diversi di quelli che essa crede. — Sarà! risponde essa, e parte colle ancelle. Povera donna! il sagrificio del suo cuore è consumato. Urvasia, tuttora invisibile, è ebbra di gioia; Pururavase chiede di lei sospirando:

S'ella almeno in segreto alle mie orecchie
Il dolce tintinnio delle compedi (1)
Risonare facesse, o se da tergo
Leggermente appressandosi, le ciglia
Mi ricoprisse colla man di loto... *(candido fiore acquatico)*

Citraleca consiglia l'amica di appagarlo, e Urvasia, timida, accostandosi da tergo al re, gli vela gli occhi colle

(1) Ornamenti d' oro dei calzari delle donne indiane che mandano, camminando, un tintinnío. *Id. ibid.*

manine. Le due ninfe finalmente si scoprono; scena d'amore, nella quale Pururavase dice lui quello che in Europa, toccherebbe dire, o almeno esprimere col sorriso e collo sguardo, alla donna:

> Possesso or prendi della mia persona
> Perchè l'assenso n' hai della regina...
> Quando il cor m' involasti, o rapitrice,
> Da chi l'assenso tu ne avevi allora?

Le cose sono giunte a un punto che Citraleca e Manavaro s'accorgono d'esser di troppo e partono.

L'atto quarto comincia con un' introduzione in cui Citraleca narra piangendo all' amica Sahagiania l' infortunio che colse i due amanti, tanto felici. Il re, affidato il governo in mano ai ministri, era colla sua Urvasia andato a sollazzo nel bosco di Gaudamano, sulla pendice del Cailaso. Ma colà il re « teneva lungamente fissata l'attenzione » su di una giovinetta Vidiadara *(Genio dell'aria)* di nome Udacavati; del che adiratasi Urvasia, volle veder da vicino come andavano le cose e, dimentica del divieto divino — Che non dimentica una donna gelosa! — entrò nel bosco di Cumaro, Dio della guerra, inaccessibile alle femmine, e qui penetrando, il suo corpo fu cambiato in un convòlvolo, che sorge là, al lembo della selva. Ora non v'ha che un mezzo per liberarla e ricongiungerla all'amante « la gemma copulativa » che vien prodotta dal rosso delle piante di Gauria (sposa di Sivo). Tutto quest'atto — eccessivamente lungo e monotono — è occupato dai lamenti, dai pianti, dalle smanie, dagli svenimenti, il tutto alternato da canti e danze, del misero Pururavase che — al pari di Orfeo, ma di lui più fortunato — va errando in cerca della sua diletta, chiedendone conto agli alberi, ai fiori, alle nuvole, alla sabbia, molle e cedente per la pioggia, e sulla quale fa un'osservazione tutta indiana, in lode delle forme callipigie della sua Venere:

S'ella tocco col piede avesse il suolo
Dove l'arena per la pioggia è molle,
Della pianta gentile in rosso tinta
Apparirebbe nella selva l'orma
Ver la regione posterior depressa
Pel grave pondo delle turgid' anche.

A forza di interrogare, di guardare le cose in cui si imbatte, trova un oggetto rosso « come un brandellin di carne d'elefante sbranato dai leoni. » È una gemma vermiglia come il fiore del sandalo; ma, non sapendo che farne, la getta... quando una voce di dentro gli grida di raccoglierla, che è « la gemma dell'unione » nata dal rosso de' piedi della moglie di Sivo. Il re riprende la gemma e abbraccia il convòlvolo, al cui posto compare Urvasia, e sviene per la gioia. La ninfa gli chiede scusa di quanto ha fatto accecata dall'ira e gli narra quanto le accadde. I due felici fanno ritorno a casa « chè i sudditi potrebbero sdegnarsi » se la loro assenza si prolungasse di soverchio.

— In qual modo desideri partire, o gran re? gli chiede Urvasia; e il re risponde

entro una lieve
Nube mossa qual nave e sia bandiera
Il fulmine guizzante e i variopinti
L'adornino dell' iride colori.

Nell' atto quinto Manavaro si congratula con sè stesso della felicità del re e di Urvasia; tranne di aver prole, egli non ha nulla a desiderare. In questa si odono voci di dentro che gridano: disgrazia! La famosa gemma, il rubino che il re aveva nascosto sotto una foglia di palma, fu rapito da un avvoltoio che lo scambiò per un pezzettin di carne. Entra Pururavase agitatissimo per ciò, e chiede il suo arco... ma l'avvoltoio è già fuor di tiro; ordina a' suoi sudditi che si cerchi quell' abbietto uccello nel suo nido

notturno... Altre grida di dentro... l'uccello cadde trafitto da una freccia e con lui cadde la gemma. Si reca la freccia al re. Chi è l'arciere? Si legge sulla freccia:

Questo stral de' nemici struggitore
È del prence real, l'arciere Ajuso,
Figlio di Pururavase e Urvasia.

Stupore del re, il quale si rammenta, è vero, di aver veduto talvolta Urvasia pallida, stanca e come avvizzita della persona « che livide del seno avea le rose » ma non ha mai sospettato di gravidanza. Allora il fido Manavaro osserva che Urvasia non va giudicata come una semplice mortale — Sta bene; ma perchè tenermi nascosto il figlio? — Acciocchè il re non l'abbandonasse giudicandola oramai vecchia, risponde lo spiritoso bramino. Ma ecco il ciambellano introdurre una specie di maga, una *ascetica*, alla quale venne già da Urvasia affidato il bambino appena nato; essa consegna il giovinetto Ajus a suo padre, dicendogli che è destinato dai Celesti a lunga vita e a grandi cose. Entra Urvasia che, fuori di sè per la gioia, abbraccia il suo Ajus. Fatto il debito suo, l'ascetica s'accomiata e il fanciullo le raccomanda di mandargli la coda del suo pavone favorito, appena gli sarà cresciuta. Il re chiede ad Urvasia perchè ha tenuto celato il figliuolo. Perchè — risponde essa — quando io fui tua, il Dio Indro mi disse: Allorchè Pururavase, mio amico, vedrà intorno a sè prole da te nata, allora tu a me tornerai; ed io per timore d'essere da te separata, nascosi il fanciullo... E perciò ora ha fine la mia dimora presso di te.

A queste parole tutti rimangono attoniti e il re cade in deliquio; rinvenuto, ordina che suo figlio sia consacrato re; dopo di che, dovendo egli vivere separato dalla sua Urvasia, si ritirerà a far vita solitaria nel folto della selva. — Lampeggia; entra Narado, il Mercurio dell'Olimpo indiano e dice: Indro sa che tu, o re, vuoi ritirarti nella fo-

resta; egli sa inoltre essere imminente una lotta tra gli Dei e gli Asuri; tu sei valentissimo compagno d'armi, perciò non devi deporle ed Urvasia, finchè tu vivrai, sarà tua legittima consorte.

Gioia universale; ha però luogo tuttavia la consacrazione del giovinetto e il dramma finisce con una azione di Urvasia, generosa e gentile assai:

URVASIA

Che la nostra gioia sia comune a tutti *(prende per mano il figlio).* Figliuol mio, vieni a salutare la tua madre maggiore Ausinaria.

— Qual altra cosa, o ré, può farti Indro di gradito?

— Avvenga a conforto dei buoni, risponde l'ottimo Pururavase, il connubio della fortuna coll'onore e che ognuno sia felice.

L'India antica, oltre il teatro dei Calidasa, vanta quello di Bhavabhuti, che molti preferiscono al primo; i suoi contemporanei lo soprannominarono: *gola divina.* Non è però antico come il calidasano, poichè egli viveva nell'VIII secolo dell' êra nostra, alla corte del re Bodja a Dhara. Rimangono tre drammi di Bhavabhuti, dei quali il più celebre è il *Malati e Madhara,* cioè: *Il matrimonio per sorpresa.* Gli altri due formano la bilogia della storia di Rama. Questa glorificazione di Rama, una delle incarnazioni di Visnu, è tolta dal celebre poema sanscritto *Ramayana.*

Il *Matrimonio per sorpresa* è in dieci atti, oltre il prologo; ed i suoi personaggi arieggiano alquanto quelli di Romeo e Giulietta di Shakespeare.

Il Romeo indiano chiamasi Madhava ed è studente alle scuole di *Oudjayani,* e la sua Giulietta è la bella Malati, figlia del ministro di stato Bhurivasu. Essa ha visto il giovine studente attraverso le griglie della sua finestra, e lui l'ha vista quando usciva dal tempio, come Dante, Pe-

trarca e milioni d'altri videro le loro amanti...; dal tempio, del quale essa era la dea... Essa montò su di un magnifico elefante e s'avviò verso la città. S'intende che Malati è stupendamente bella e che Madhava è anche lui bellissimo.

Così s'amavano platonicamente, quand'ecco una nuvola abbuia il sereno della loro esistenza; il padre di Malati la destina ad un altro. Gli amanti disperati ricorrono ai misteri della magia per liberarsi da tanta sventura, a costo anche della vita. Vanno alla campagna ove bruciansi i cadaveri, dove la dea Durga, sposa di Siva, ancor tutta rosseggiante del sangue umano che ha bevuto, scorre sul celeste suo carro, mentre il collare di cranii che le discende sul petto si agita e crocchia orribilmente. In mezzo al campo sorge il tempio consacrato a Durga; lo studente precipita nel santuario, il cui accesso è proibito ai profani, perchè vi ha udita la voce della sua amata, la quale è presso a morire, avendola i sacerdoti di Durga rapita per sacrificargliela. Madhava si scaglia sui sacerdoti, strappa loro di mano la vittima e la riconduce al palazzo di suo padre.

Pochi giorni dopo devesi compire il fatale imeneo; il popolo s'affolla all' ingresso del tempio e già scorgonsi da lontano gli elefanti, dipinti in rosso e che portano le cantanti e le sonatrici per le nozze. Ma la fidanzata ha risoluto di uccidersi, piuttosto che cadere in mani da lei odiate; dà incarico alle sue amiche di portare i suoi saluti a colui che ella ama; ma dietro le colonne del tempio sta in agguato Madhava, il quale rapisce la fanciulla, mentre un suo amico, pure studente, di nome Macavanda, indossa le vesti di Malati e ne prende il posto alla cerimonia nuziale. Ma i sacerdoti di Durga s'impossessano una seconda volta di Malati; e Madhava, credendola morta, si abbandona sulla terra per morire. Ma la maga Sodamini gli fa coraggio, richiama alla vita la di lui fidanzata, la quale finalmente a lui si congiunge. Il padre della fanciulla, il mi-

nistro Bhurivasu, detestando la vita e disprezzando le speranze di questo mondo, si getta nelle fiamme; ma siccome i drammi indiani non finiscono mai con una catastrofe, ecco un messaggiero che annunzia che il padre di Malati è stato salvato e che il re approva il matrimonio tra essa ed il suo amoroso.

Come siamo però lontani delle grazie dei Calidasa!

## GIAVANESE.

I Giavanesi non posseggono una vera arte drammatica. La rappresentazione si riduce a dialoghi e scontri tra fantocci sospesi con fili, che ricordano gli antichi Neuroplasti e il pulcinella delle nostre fiere; sono marionette di cuoio o di legno ed agiscono attraverso una tela bianca, dietro alla quale sta sospesa una lampada; chi le fa movere, canta qualche antica romanza, coll'aiuto del suggeritore, il quale dirige tutta la manovra.

« Si hanno poi uomini per lo più mascherati in fogge grottesche, i quali eseguiscono contorsioni e salti e simulano combattimenti con bestie feroci; ovvero recitano dialoghi, nei quali frequentemente figurano gli eroi delle antiche leggende del poema *Ramayana* ed i principi *Pángi* di Ciángala. Il tema è sempre amore e guerra; non esiste mai una vera rappresentazione scenica e l'orchestra, formata dal *Gamàlan,* accarezza poco dolcemente i timpani di un europeo. Gli attori non istudiano la loro parte e spesso improvvisano attenendosi all'intreccio della storia che si rappresenta (a *soggetto);* anzi la semplice pantomima è nel più dei casi la loro parte, leggendo il *dálang* (suggeritore) previamente all'udienza il racconto o la leggenda... Il lato burlesco è sempre reso con molto effetto; vi sono dei veri

buffoni, o *clowns*, detti *badud*, pieni di spirito, i quali ad ogni istante compaiono in iscena. Notai che le maschere adoperate hanno sempre il naso appuntato e spesso denti canini veramente gorilleschi (1). »

## GIAPPONESE.

Chinesi e Giapponesi conservarono inalterabili le loro usanze; anche nel loro teatro nulla è mutato fino ad ora; per cui le attuali loro rappresentazioni ci danno una fedele immagine di quelle dei secoli che furono.

Il teatro giapponese non è nomade come il chinese. Siccome le rappresentazioni durano a lungo, così lo spettacolo che offronsi scambievolmente gli spettatori, è spesso non meno divertente di quello del palco scenico.

Da una delle numerose relazioni di viaggi fatti recentemente in quelle isole, togliamo queste poche righe nelle quali si accenna al teatro giapponese.

« Ora è tempo che vi faccia conoscere il teatro giapponese, prendendo a modello quello di Osacca.

Lo spettacolo comincia alla mattina per tempo e finisce al tramonto; per cui, chi va al teatro, fa nè più nè meno di noi, quando, per ispassarcela un pochino, formiamo una brigatella di amici per fare una scampagnata; prendono cioè con loro provvigioni da bocca.

La sala è vasta, quadrata, circondata per tre lati da una galleria; i posti sono divisi in mille scompartimenti, separati da assicelle in giro e sono larghi un metro circa;

---

(1) V. la *Relazione del Viaggio intorno al globo della R. Pirocorvetta italiana Magenta*, pubblicata cogli splendidi tipi del R. Stabilimento Tito di Gio Ricordi, Milano.

il babbo, la mamma e i figli, fino a sei persone, vi si accocolano seduti sulle stuoie, e là dentro palpitano, quando si tratta di un dramma, ridono quando lo spettacolo è allegro, mangiano e bevono tra un atto e l'altro. I Giapponesi sono appassionatissimi per gli spettacoli teatrali; la sala è zeppa di spettatori; in quella ove io mi trovava non c' erano meno di mille e cinquecento spettatori. Il caldo era soffocante; tutti cercavano di combatterlo alla bell' e meglio; gli uomini asciugandosi coi fazzoletti di carta il sudore che gocciava dai crani pelati e dai petti; le donne, che per quell' occasione si mettono in gala, sopportavano eroicamente quell'arrostimento, ma intanto mostravano i loro begl'abiti e, tanto per non morire, agitavano gli ampi ventagli. Fatto sta che l' allegria è universale e se la godono davvero.

Lo spettacolo non offriva per sè nulla d' interessante; amori e gelosie dei due rivali; la solita storia; quindi duelli con grandi sciabole e improvvisa comparsa dell'amato oggetto.... Quello che è curioso è il vedere gli attori andare e venire dal palco scenico, camminando su certe lunghe assicelle sopra la testa degli spettatori, senza mai che ne caschi uno.

In mezzo a tanta gente io era il solo europeo; presi il mio posticino, il mio quadratello tutto per me solo, sedendo tranquillamente in terra come tutti gli altri. Non era scorso un quarto d' ora che mi trovava là, e già mi arrivavano da tutte le parti tazze di thè o di saki (bevanda acidula fermentata) insieme a focaccine che que' buoni Giapponesi mi offrivano colla più schietta cordialità. » (1).

Nel Giappone, un divertimento domestico e popolare, in uso da tempi antichissimi, è la *chibaja;* consiste in balli ed in scene mimiche, eseguiti da ragazzetti e da fanciulline (sistema Froebel?); e le famiglie, i nonni, i babbi in ispecie - chè l'amor di famiglia nel Giappone dovrebbe servir d' esempio a molti europei che chiamano barbari quei

(1) J. SIEGFRIED, *Seize mois autour du monde.* Paris.

popoli - vanno in solluchero e si ribrezzano a questi divertimenti casalinghi.

« . . . . . L'arte drammatica nel Giappone (1) è assai avanti; gli attori e le attrici (giacchè anche donne vanno sul palco scenico) sanno così bene imitare il vero, ed esprimere colla mimica i sentimenti e le passioni, che non occorre saper la lingua per poter seguire quasi senza lacuna il filo di un dramma, comprendere gli episodi di una commedia. Il teatro giapponese, detto *sciba-i* - luogo erboso - perchè le prime rappresentazioni usavansi fare in un prato, ebbe - dice il *Zoku Nippon-ki* - Storia supplementare del Giappone - una antica origine mitica; ma non fu che nel 1624 dell'êra volgare che un teatro venne aperto e lo fu a Yedo da certo Saruwaka Kansaburô, per ordine dello Sciogun. Gli edifici stabili che servono per teatro variano poco; descriverò quello di Ôta-matci che servirà d'esempio; la facciata decorata di banderuole ed insegne si copriva la notte di più serie di lanterne rosse e bianche con iscrizioni o senza... Entrando, si saliva una scala per trovarsi in una grande sala quadrangolare, intorno alla quale, sui due lati, è una doppia serie di palchetti, la seconda fila dei quali è la più distinta; sul proscenio ve ne sono altri chiusi con fitta griglia, che servono probabilmente per qualche *samurai*, desideroso di assistere incognito allo spettacolo...

« I nobili, come il Mikado, ponno assistere nei loro *yascìki* a rappresentazioni speciali dette *nô;* esse pare siano opere classiche che rammentano leggende dei tempi dei primi imperatori; gli attori, che sono sempre grottescamente mascherati e vestiti di ricco broccato, cantano con voce monotona e nasale le loro parti... Un'orchestra eseguisce arie antiche, onde le credo poco diverse dalle produzioni cinesi di gala. Vi sono tre serie di *nô;* la prima ha lo scopo di propiziare gli Dei; la seconda, eseguita in

---

(1) V. la citata Relazione del Viaggio della *Magenta.*

armatura, di incutere terrore negli spiriti maligni, la terza ha per oggetto tutto ciò che è bello e piacevole. Tra gli atti dei *nô* si eseguiscono talvolta farse, pure di carattere mitico. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Singolare è la platea, divisa in compartimenti quadrati, da contenere ciascuno sette od otto persone, ma attraversata in tutta la sua lunghezza da un prolungamento del palco scenico che è al livello del piano superiore delle grosse tavole che dividono quelle celle, che sono ugualmente palchi di famiglia... Un sipario o tendone chiude il palco scenico; esso è non di rado ornato di figure che ricordano in modo molto palese il culto fallico. Il palco scenico occupa su tutta la sua larghezza il fondo della sala; si cerca talvolta con tende o figure di alberi di creare una specie di scenario, ma, bisogna convenirne, con poca buona riuscita; del resto l'effetto è guastato dall'orchestra, la quale, invece di essere davanti al palco scenico, si trova in fila sopra un alto palchetto in fondo ad esso e dietro gli attori; consta di pochi istrumenti: tamburo, nacchere, *koto*, *sciamisen* e qualche volta alcune varietà di insopportabili clarinetti. In alcuni teatri, parte o tutto il palco scenico gira sopra un perno e allora è diviso in compartimenti in ciascuno dei quali è rappresentata una scena speciale.

L'illuminazione dello *sciba-i* è fatto con lanterne intorno alla galleria; alcune pendono anche dal soffitto ed alcune candele vengono disposte lungo l'orlo del palco scenico e del ponte che ne è il prolungamento; ma il più curioso è che durante la rappresentazione due attendenti seguono gli attori di grido ed illuminano ogni loro mossa con un candelotto fissato in un candeliere munito di un lungo manico orizzontale.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Le rappresentazioni sono diurne e notturne; le prime incominciano di buon mattino e durano fino a sera; le seconde, dopo il crepuscolo fino alla mezzanotte o al tocco... Non ho mai veduto alcun pubblico prender interesse così

vivo allo spettacolo; spesso dalla platea si risponde ai lazzi degli attori, e quando questi eseguiscono, colla maestria che è loro speciale, qualche atto tragico, bisogna vedere come il pubblico si commuove e prende la cosa sul serio... Assistetti un giorno ad una produzione nella quale una donna, credo rea di adulterio, veniva condannata a morte; si stava per eseguire la sentenza; invano l'infelice cercava d'impietosire il giudice con tutta l'eloquenza di una vera disperazione; l'avevano legata; il carnefice si avanzava con espressione feroce; l'uditorio silenzioso aspettava il colpo, quando la donna balzò in piedi e correndo sull' orlo del palco scenico, implorò l'intervento del pubblico. Non vidi mai una scena simile; con urli e grida tutto l' uditorio si alzò come un sol uomo, domandando che si graziasse la paziente; il giudice teneva duro ed il pubblico furente stava per scagliarsi sul palco scenico, quando egli acconsentì ed in mezzo a frenetici applausi la donna fu slegata, mentre il carnefice, contro il quale le ire non erano calmate, pensò bene di ritirarsi tra le quinte.

« Oltre la voce e i piedi, che batte con vera frenesia quando esce un attore popolare, il pubblico giapponese ha un modo tutto suo di applaudire, spogliandosi dei vestiti e gettandoli sul palco scenico; più volte ho assistito a vere pioggie d' abiti; un servitore del teatro li raccoglie e li restituisce.

« L'arte drammatica, secondo quanto ho potuto vedere, ha, dal lato pratico almeno, raggiunto un alto grado di perfezione al Giappone; credo che spesso gli attori improvvisino; non vidi mai un suggeritore; le produzioni sono specialmente tolte dalla storia semi-mitica ed allora i nomi degli eroi vengono sempre cambiati. Vi sono però ancora drammi tolti dalla vita reale del popolo e del *samurai* e questi sono di certo i saggi migliori dell' arte drammatica giapponese, sul merito vero dei quali non sono però in grado di dare un giudizio... L'unica cosa che ferisce l'Europeo nel teatro giapponese è l'impudicizia, spinta agli ul-

timi estremi; cose a cui non si farebbe che la più lontana allusione nelle produzioni più libere da noi, si dicono e si fanno senza il minimo velo sul palco scenico dello *sciba-i*, innanzi ad un uditorio composto in gran parte di oneste famiglie, che non si formalizzano nè punto nè poco; è uno dei lati più singolari dell'educazione giapponese . . . .

« Darò ora, togliendole dal mio diario, le impressioni che mi rimasero di una produzione alla quale assistetti nello *sciba-i* di Ôta-matci, scritte subito dopo. Era una rappresentazione notturna e vi andai verso le sei per godere lo spettacolo preliminare offerto dall' uditorio; pagai otto *tempo* e fui condotto in un piccolo palco quasi sul proscenio in prima fila. Prima vi fu il balletto, nel quale uno scelto corpo di sei ballerine vestite con molto lusso e coll' ausilio del ventaglio che nelle loro mani dà tanto effetto al gestire, parte quasi precipua del ballo al Giappone, eseguì il *nakamura*, ballo che si riferisce alla storia dell'orca Sciudengôgi, vinta dall' eroe Yorimitsù; a questo tenne dietro il ballo della scimmia, detto *morita*, che si riferisce al Bacco giapponese, di cui la scimmia pare essere l' emblema (1). Finalmente ebbe principio il dramma.

« Un giovine *daimiô* — giovine nobile — scapestrato, incontra per caso nella via una bella e giovine ragazza; a prima vista se ne invaghisce e vuole farla sua. La *musùme* — la ragazza — viene dunque rapita per suo ordine; portata innanzi a lui, ricusa di cedere, perchè ama un altro; il *daimiô*, il quale aveva cominciato colle carezze, diviene furioso vedendosi respinto; grida finchè diventa rauco e chiama due de' suoi *samurai*, seduti ad una rispettosa distanza, ordinando loro di afferrare la ragazza e di condurla a lui; essa resiste, ma cede alla forza maggiore. Piangeva in modo straziante, mentre i due *samurai* la trascinavano verso il loro signore; questi, accecato dall'ira, trae la sciabola e sta per colpire la ragazza, quando giunge molto

(1) Come il capro del Bacco mitologico.

opportunamente la di lui madre, la quale, fermatogli il braccio, prende sotto la sua protezione la figlia tuttora piangente e la conduce via.

« Il giovine *daimiô* ha allora un animato discorso con uno de' suoi sgherri e sta ancora parlando, quando suo padre, venerabile vecchio dall'aspetto severo e vestito coll'abito e col berretto di gala, entra in iscena. Vi giunse per il ponte che attraversa la platea, venendo dalla parte opposta al palco scenico; passò innanzi a me camminando con passo lento e grave e trascinandosi dietro i lunghi calzoni, che lo facevano sembrare inginocchiato. I due *samurai* lo accolsero coi segni del più profondo rispetto; egli dopo alcune mosse preliminari per accomodarsi l'abito, si assise. Era senza dubbio stato istruito dell'accaduto, giacchè subito cominciò a rimproverare il figlio, più per la derogazione del suo *rango* ed il disonore di abbassarsi a cercare il contatto di una donna di classe inferiore, che per l'atto di violenza che aveva commesso. Le ammonizioni paterne non sembrarono però aver molto peso sul giovine scapato, il quale, seduto sopra una parte elevata del palco, conservò la sua aria irritata, e poco tempo dopo, senza dar tempo al padre suo di finire, si alzò ed uscì. — Qui cadde il sipario.

Quando rialzossi « apparvero sulla scena la *musùme* colla madre del giovine *daimiô* e un attendente; la buona dama aveva evidentemente saputo guadagnarsi la confidenza della ragazza e con quell'amore per l'intrigo che si palesa spesso nel sessò gentile quando sono trascorsi gli anni giovanili, essa aveva promesso di favorire il suo amore. Proprio in quella entra un giovine *samurai* di bell'aspetto, che è l'amante in questione. La vecchia lo accoglie bene; ma la ragazza affetta un contegno modesto che però cede sensibilmente al sentimento che l'anima. La vecchia, conoscendo forse per esperienza quanto è utile in simili casi un poco di saki, si fa portare una boccia di questo liquore e mesce ai due amanti; la dose è ripetuta ed i due giovani

si danno non dubbie prove di affetto. Il fine di questa scena fu occultato dietro un paravento in un gabinetto laterale. La vecchia che, col suo attendente, si era ritirata dopo aver versato il saki, non può resistere alla curiosità, ritorna e fa capolino nel gabinetto; mentre è così occupata, entra il vecchio *daimiô*, il quale corre subito a percuoterla alle spalle ed essa si volta tutta confusa. Egli domanda della *musùme* e non ricevendo risposta soddisfacente, sebbene la vecchia gli dica che essa non ne sa nulla, indovina quel che è successo; diventa furioso e nel mentre fa per precipitarsi nel gabinetto, la ragazza appare dal lato opposto con un'aria d'innocenza benissimo simulata, il suo amante essendo uscito senz'essere veduto. Il vecchio *daimiô* la rimbrotta acerbamente, ma essa non ha tempo di rispondere chè compaiono i due sgherri del giovine *daimiô* col *samurai*, amante felice, che è stato preso; essi si inchinano al vecchio presentandogli il prigioniero, quando una freccia partita da mano nascosta, ma scoccata senza dubbio dalla gelosia del giovine *daimiô*, trafigge la gola dell' infelice *musùme*, che cade a terra versando un torrente di sangue (assai bene reso con seta rossa (1). Vedendo ciò il vecchio *daimiô* sembra perdere la ragione; dà i segni del più acerbo dolore; indi si infuria e sguainando la sciabola corre come per terminare le sofferenze della ragazza che sembravano atroci; i lamenti e i singhiozzi soffocati di questa, col sangue che usciva come un fiume, facevano venire la pelle d' oca. Essa non tardò a morire; allora il vecchio non si può più contenere; si strappa il berretto, getta a terra la sciabola; s' inginocchia a fianco del cadavere versando abbondanti lagrime e traendo la freccia tutta rossa

---

(1) Nel teatro giapponese le scene di sangue sono spesso rese con orribile verosimiglianza. Un mio amico assistette un giorno ad un dramma dato nel medesimo teatro in cui entrava un *hara-kiri* (taglio volontario del ventre) e mi assicurò che la cosa era resa talmente al vero, che avrebbe quasi giurato di aver veduto il ventre aperto col pugnale, il sangue e gli intestini uscire dalla larga ferita... *(Nota all'Op. cit.)*

di sangue, la nasconde in seno. Quindi ripresa la sciabola ed alzandosi cerca di mozzare il capo al *samurai* amante della sfortunata ragazza, il quale, istupidito dal dolore aveva assistito a tutta quella scena; è trattenuto il braccio al vecchio, ma non tanto che non ferisca il giovine alla spalla; escè il sangue, che questi con mirabile calma e senza dir parola, asciuga colla pezzuola di carta che ha in seno. Il vecchio esce con passo barcollante ed il sipario cade. »

## CHINESE.

In China, da tempi remotissimi, le rappresentazioni sceniche vengono considerate come antico rito del culto nazionale; e non c'è festa sacra senza il dramma. Perciò i teatri sono portatili e rizzansi qua e là, o nelle piazze o ne' cortili.

Come in Europa nel principio e anche oltre la metà del secolo scorso, allorquando i comici erano sprezzati dalle società a modo ed erano loro negati i sacramenti se agonizzanti, o i funerali religiosi se estinti, nella China sono guardati dall' alto in basso, le attrici in ispecie pieghevoli sempre al denaro, benchè non manchino esempi di alti personaggi che, sedotti dai loro vezzi variopinti, non le sdegnarono per mogli, come fece Kin-gu, imperatore, che regnò quarant' anni circa prima dell' êra cristiana.

I Chinesi ebbero attori abilissimi; usano le maschere, ma soltanto nei balli e nei travestimenti di ladro. Di raro gli attori che rappresentano una commedia sono più di otto o nove; se n' occorrono più, ciascuno di loro rappresenta due o tre parti; e perchè non nasca confusione nello spettatore, l'attore nel presentarsegli dice il nome che porta in quella scena. Ecco, a mo' d' esempio, come si dà a

conoscere il protagonista del dramma: *L' orfano della famiglia Tcha-o* (tratto da una collezione di un centinaio di drammi scritti durante la dinastia di Yu-en): Io sono *Tchingpei;* mio padre naturale è... il tale dei tali; io passo di solito la mattina nell' esercizio delle armi, e la sera nello studio delle lettere; ora vengo dal campo per visitar questo mio padre naturale, ecc.

Come nell' antico teatro greco prima di Tespi, nella China non si conosce la divisione delle favole teatrali in tragiche ed in comiche. Ai casi terribili, alle più sagge riflessioni, alle situazioni più patetiche, intrecciano buffonate anche sconce.

La musica poi in China entra dappertutto, in ogni festa o cerimonia pubblica e privata, da che l' imperatore Chun, il quale, secondo gli storici del Celeste Impero visse nientemeno che 22771 anni prima di Cristo, senza di essa non si accingeva a trattare affari di sorta.

« A Shangai si può ogni giorno assistere a più d' una rappresentazione drammatica. Fui sorpreso di vedere che le leggi del paese sono contrarie a simili spettacoli, ed infatti non esistono nella città edifizii speciali permanenti ad uso di teatro; per lo più non sono che baracche improvvisate che si erigono sulle piazze o in qualche recinto di tempio, essendo le rappresentazioni (come notammo poc'anzi) parte di feste religiose. Il pubblico è liberamente ammesso e le contribuzioni pecuniarie sono volontarie, meno il caso in cui qualche mecenate paghi la compagnia drammatica. Ecco alcuni pseudonimi di compagnie drammatiche: *Fragranza che riempie la sala: Il giardino dei tre squisiti* (leziosi): *La stanza dell'olea* (fragranza) *gialla....* »

Nelle città aperte agli stranieri, e che vengono perciò chiamate *concessioni*, sotto la protezione dei *Barbari*, sorgono però vari teatri; anzi, tra i forestieri era considerata buona speculazione il fabbricarne; giacchè, malgrado le restrizioni governative, il Chinese è appassionato pel dramma, e non solo corre in folla al teatro, ma legge volontieri

produzioni drammatiche. I miei ospiti, signori Hogg, possedono vari di quei teatri, ove più volte assistetti a rappresentazioni, ma erano monotone, tediose, e la musica esecrabile... Del resto anche la letteratura drammatica chinese possiede produzioni interessanti, come *L'orfano di Chaou*, tradotta dal gesuita Prémare, e quasi letteralmente copiata da Voltaire nell'*Orphelin de la Chine*. Sono inoltre lodevolmente citate altre produzioni chinesi: *L'erede nella vecchiaia* e *Il circolo di gesso*, tradotte da Saint-Julien, nella quale c'è un vero e proprio « giudizio di Salomone. » Le donne sono rigorosamente escluse dalle scene chinesi. L'uditorio chinese, meno espansivo del giapponese, applaudisce gemendo sommessamente. » (1).

## ARABO.

Ai califfi Abassidi, che successero ai califfi Ommiadi, devesi, nell'Arabia dapprima, indi nella Spagna, la luce della coltura intellettuale, che a poco risplendette tra le tenebre in cui era ripiombata gran parte dell'Europa.

Da Moavias, primo degli Abassidi, fino al celebre Almamon, le città di Bagdad, Cufa e Bassora, raccolsero gli uomini illustri nei vari rami dello scibile, la cui fama giungeva a notizia di quest'ultimo regnante; venivano premurosamente e con distinta cortesia accolti a corte, ove con premi, onori ed ogni sorta di distinzioni, erano munificentemente ospitati. La Siria, l'Armenia, l'Egitto e quante altre provincie possedevano scritti importanti, erano diligentemente visitate dai messi di Almamon, i quali s'impossessavano, senza lesinare sul prezzo, di quanto v'era di mi-

(1) *Id. ibid.*

gliore. Lunghe file di cammelli (*multorum camelorum onus*) si vedevano entrare in Bagdad, onusti di pergamene e di papiri in tutte le lingue, ove poi, fatta la cernita dai dotti, venivano tradotti in arabo.

Passati poi gli Arabi in Ispagna, l'irradiarono di luce sì viva, che riverberò per tutta Europa; finchè, dopo Ferdinando ed Isabella, impallidì, per spegnersi poi affatto nelle tenebre e nel sangue dell'inquisizione.

Soltanto la poesia araba darebbe ampissima materia a chi volesse studiarla con amore per sè e per gli altri. Allorchè l'anonimo autore francese della *Storia della poesia francese*, nel 1717 scrisse che la sola Arabia ha prodotto più poeti che tutto il resto del mondo, fu accusato di iperbolico e ingiustamente. Basta leggere la filza dei 131 poeti che ingemmarono de' loro canti l'araba letteratura, incominciando dal maggiore di essi, Almonotabbi e giù giù per tutto quell'eletto e lungo drappello, nel quale spiccano le flessuose forme, le nere capigliature, i neri archi dei dipinti sopraccigli che ombravano gli occhi di gazzella delle arabe poetesse: Valadata, soprannominata la Saffo degli Arabi; Maria Alfaisceli, le cordovesi Aischa e Labana; e Abbassa e Safia di Siviglia.

Tutti questi poeti lasciarono un'immensa eredità letteraria alla Spagna, eredità che ci dà la ragione della maravigliosa fecondità del teatro spagnolo, come vedremo in seguito.

In tempi in cui gli Europei altra idea della musica non avevano fuorchè di quella de' salmi e delle antifone, gli Arabi scrivevano dotti libri di questa scienza divina, studiandola, non solo secondo le austere leggi matematiche, ma piegandola graziosamente e nel canto e nel suono, alle regole del bello.

Tra i numerosi codici che trattano di musica raccolti nella biblioteca dell' Escuriale, basterà citare due, soltanto per provare quanto gli Arabi fossero distinti nella musica: quello d'Alfarabi: *Elementi di musica,* in cui si tratta

dei principî della scienza, delle composizioni vocali e istrumentali e dei vari generi di componimenti armonici, con aggiuntevi le note musicali arabiche e i disegni di oltre trenta de' loro istrumenti. L'altro codice musicale è la *Gran raccolta de' toni*, opera di Abulfaragio Ali Ben Alhassani Ben Mohamed. Ce ne rimane soltanto il primo tomo che contiene 150 ariette arabe e narra le biografie di quattordici musici distinti e di quattro famose cantatrici favorite dei califfi.

Con tutto questo mirabile materiale, che diremo di califfi, mecenati intelligenti, di poeti, di poetesse, di cantatrici e di musici, anche senza toccar con mano i documenti, che forse si smarrirono, possiamo francamente asserire, che anche gli Arabi hanno, colle loro rappresentazioni melodrammatiche, di preferenza amorose ed eroiche, allietati i fantastici portici dell'Alhambra, i profumati boschetti dell'Andalusia, e le limpide serate di Cadice.

***

## MESSICANO.

Se i sacrifizi umani dei druidi antichi, e le recenti descrizioni di quelli attualmente in uso nel cuore della barbara Africa e specialmente nel regno di Dahomey, ci fanno dolenti sulla sorte di tante misere vittime, ci sentiamo raccapricciare leggendo le stragi messicane. Quando l'ottavo re del Messico consacrò il gran tempio, si dice sacrificasse sessantamila prigionieri; Gama ricavò da certe memorie che il primo Montezuma ne immolò in una volta 12,210. Con questi terribili sacrifizi la teocrazia dominava il Messico.

Era una delle lugubri tradizioni del popolo azteco, che il sole si fosse già spento quattro volte, e per ottenere dalle divinità che non si rinnovasse tale disastro, facevansi preghiere e digiuni e pianti quand'era per finire l'anno e per

ricominciare il nuovo. Sulla sera il sommo sacerdote (1) si avviava in silenziosa e mesta processione in cima di un monte; e pervenuto colassù, verso la mezzanotte, stava intento a vedere se le stelle proseguissero il loro corso. Tutta la gente della città, entro l'ampia cerchia dei monti, stava sui terrazzi delle case o sulle sommità degli insanguinati teocalli, cogli occhi fissi nelle stelle fatali, da cui erano rassegnati a ricevere sentenza di vita o di morte; perfino i lattanti erano tenuti svegli con gridi, percosse e sanguinose punture. Appena pareva che le Plejadi cominciassero a piegare verso Occidente, un prigioniero veniva afferrato, e prosteso supino sulla pietra del sacrificio e tenuto fermo da quattro sacerdoti per le braccia e per le piante, mentre il primo gli premeva la gola con un giogo di legno in forma di serpente. Allora il sommo sacerdote con un coltello di pietra ossidiana (chè non conoscevano l'uso del ferro), specie di vetro vulcanico assai tagliente, gli fendeva a traverso il petto; gli afferrava il cuore; lo strappava; e ancor palpitante lo offriva al cielo. Poi sul petto della vittima accendeva il foco sacro. Indi scoppiavano canti e suoni e s' intrecciavano balli...

Illuminata dalla luna o dalla sinistra fiamma crepitante sul cadavere della vittima, quale altra scena può più di questa terribilmente grandiosa chiamarsi *tragedia?*

I sacrifici de' prigionieri si ripetevano alle tante divinità più volte in ognuno de' dieciotto mesi dell'anno, chè di tanti era ricco l'anno messicano; e le vittime venivano mangiate, talchè, dice l'autore citato, il popolo azteco, letteralmente divorava i popoli vinti, e perfino i bambini.

In primavera — narra Gama — i miseri pargoletti *(tristes niños)* prima che li portassero a torme ove dovevano morire sacrificati agli Dei delle piogge, venivano adornati di gemme, con piume preziose, con cinti e manti di elegantissimo lavoro e con bei calzaretti; e si ponevan loro

---

(1) V. C. CATTANEO, *Gli ultimi Messicani.*

certe ali di carta come ad uccelli; come, pochi anni or sono, camuffavansi in Italia i fanciulli che seguivano i funebri. Poi li adagiavano sopra cune ricchissime, e li accompagnavano con inni, con danze, con suoni di flauti e di certe lor trombe, e dovunque li portavano, la gente piangeva... Sangue dappertutto!

Ecco un altro dramma messicano ancor più straziante.

Quando un giovine nemico, preso sul campo, era destinato a morire, il primo dì del quinto mese, a piè del simulacro di Tezcalipòca, veniva per un intero anno tenuto in lieta brigata di giovani, i quali lo accompagnavano, vestito de' più pomposi ornamenti, anzi colle insegne dello stesso Dio davanti a cui doveva morire; lo accompagnavano con suoni e canti sul lago; e andava secoloro per le vie della vasta città di Messico, danzando egli medesimo e sonando il flauto; e tutta la gente accorreva a vederlo passare e gli s'inchinava come fosse un Dio. Gli somministravano cibi e liquori squisiti; la sua mensa e il suo letto, tessuto di vaghe piume, venivano sparsi di soavi fiori; e gli davano a fumare tabacco misto a deliziosi aromi.

E quattro nobili vergini venivano tratte dal chiostro e, in onore del Dio, lo consolavano coi loro amori.

Nell' ultima notte usciva insieme con esse dalla città; ma giunto a certo oscuro delubro, vi trovava uno stuolo di sacerdoti che avvolti nei foschi lor manti, o coperti il capo con maschere di belve feroci, lo involavano alle carezze e alle lagrime delle fanciulle, e trattolo pei capelli sulla piramide fatale, lo rovesciavano sulla pietra, gli strozzavano i gemiti in gola; e, strappatogli il cuore, ungevano col caldo sangue giovanile le fredde labbra dell' idolo di sasso. Poi gettavano il cadavere giù per le scale grondanti di sangue ai devoti, che seduti l'aspettavano e se lo recavano sulle spalle alle orride cene.

V' erano nelle danze messicane *(mitotes)* travestimenti, balli, musica e versi accompagnati da gesti; e in esse, nobili e plebei saltavano, cantavano, bevevano. Le tribù in-

digene, pelli-rosse, servivansi del ballo in diverse congiunture pubbliche e private. Col ballo intimavansi le guerre, si placavano gli Dei, si celebravano le nascite de' fanciulli o le morti degli amici; il ballo usavasi anche per medicina in certi mali; soltanto, in quell' occasione, era osceno.

Tutti i balli americani esprimevano con energica vivezza qualche azione o passione, sicchè ponno definirsi pantomime. Sommamente dilettavansi quei popoli delle danze guerriere che solevano precedere le spedizioni militari. La partenza de' guerrieri dai loro villaggi — narra Robertson nella sua *Storia d'America* — la marcia cauta e silenziosa nel paese nemico, l'accamparsi, l'accortezza con cui pongonsi in agguato, la maniera di sorprendere l'avversario, lo strepito e la fierezza della battaglia, lo strappamento del pericranio agli uccisi o feriti, la presa de' prigionieri, il ritorno trionfale de' vincitori, il tormento delle vittime torturate, tutto questo viene rappresentato una scena dopo l' altra. Gli attori eseguiscono le loro parti con tale entusiasmo, da trasmodare; imbizzarriscono nei loro gesti, contraffanno il volto, la voce, in modo che gli Europei durano fatica a credere che sia finzione e non v'assistono senza terrore e ribrezzo.

La festa che ogni anno i Peruviani celebravano in onor del sole, chiamavasi *raymi* e durava nove giorni. V' intervenivano tutti gli Incas e i capitani pomposamente armati e inghirlandati. Ognuno, per mostrare la propria prosapia, o si attaccava al dorso due grandi ali, per accennare che discendeva dall' aquila, o si copriva di pelle di puma, il leone americano, o del cuojo di diversi animali. Tutti portavano maschere spaventevoli, sonavano flauti, picchiavano tamburi, e facevano gesti e visacci da spiritati. Seguivano i sacrifizi, spesso umani; si mangiava la carne delle vittime, si facevano brindisi scambievoli e si formavano ridde, che dovevano apparire strane assai per l' alternarsi di quei travestimenti ferini.

Nelle feste peruviane gli attori erano, come vedemmo, nobili, e quelli che si distinguevano per intelligenza e proprietà ricevevano ricchi donativi e favori particolari.

*
* *

## GRECO.

Contadini greci che immolavano a Bacco i capri brucanti i pampini de' loro vigneti perchè li liberasse dalla voracità di questi animali; indi altri contadini che, per tradizione di qualche fatto, tutti gli anni, in occasione della vendemmia, sacrificavano anch'essi allo stesso nume e banchettavano colle carni offerte, ecco, in Grecia, l'origine della sublime arte drammatica.

Alle feste di Bacco, nelle città greche, si cantavano inni improvvisati, ditirambi per lo più in onore dell'allegro Dio, *deo favente*. Poi, spumeggiando sempre le patere, si intrecciavano dialoghi satirici; e per meglio mostrarsi agli sghignazzanti compagni, e per aver più agio a gestire, salivano sui banchi e dialogizzavano a soggetto, come dicesi ora. Poi crescendo sempre il tripudio e i fumi del vino, giungevano all'orecchio dell'attonita moltitudine cori di fauni e di baccanti, schierati intorno alle immagini oscene che si portavano intorno — narra Plutarco — e ripetevano canzoni lascive, e spesso pigliavano qualche cittadino per soggetto di scherno tumultuoso. E queste matte rappresentazioni ebbero nome di tragedie, dalla quale *truge*, che vuol dire vendemmia, e comprendeva ogni sorta di produzioni sceniche, non importa se gaie, satiriche o tristi.

Più sfrenate erano le feste in onore di Bacco nelle campagne. I vendemmianti, tinte le gote e la fronte del nerastro mosto greco, ebbri di gioia e di vino, saltavano sui loro carri, battagliavano fra loro incontrandosi sulle vie con

grossolane facezie, si vendicavano dei loro vicini e dei ricchi, svelandone le durezze, le ingiustizie. Tutto ciò è detto da Aristofane nelle *Nuvole*.

Poi sottentrò la riproduzione di scene eroiche, tratte specialmente da Omero; ma erano abbozzi, ed è inutile produrre i nomi di chi li fece; tanto varrebbe — dice in proposito Schlegel — nominare uno per uno tutti i soldati che presero parte ad una battaglia.

Alcuni anni dopo Susarione e Tespi, nati ambedue in Icania, piccolo borgo dell'Attica, comparvero ciascuno alla testa d'una compagnia d'attori, uno sopra un palco di legno, l'altro sopra un carro (circa 580 anni prima di Cristo). Susarione attaccò i vizi e le ridicolaggini del suo tempo; Tespi trattò soggetti più nobili e tratti dalla storia, e introdusse nelle sue tragedie un attore, che per mezzo di semplici recitativi, distribuiti a intervalli, procurasse un po' di respiro al coro, dividendo l'azione e rendendola più interessante. Questa e altre innovazioni fecero furore, come suol dirsi ora in istile teatrale, e i poeti, che prima attendevano soltanto ai ditirambi e alla satira licenziosa, allettati dalle forme felici di cui questo nuovo genere di spettacolo cominciava ad adornarsi, consacravano i loro ingegni alle tragedie. Ben è vero che sorsero i *conservatori*, e primi tra loro i sacerdoti, e deplorarono quelle innovazioni che allontanavano dal primo loro scopo il culto di Bacco; ma non valsero a frenare la passione del popolo greco per la tragedia, anzi, come sempre avviene in questi casi che l'ostacolo sprona a progredire, questo aumentò sempre più quando sorse ad affascinarlo la gigantesca figura di Eschilo.

Il coro, secondo esigeva il soggetto, era composto di uomini, di donne, di vecchi, di fanciulli, di cittadini o di schiavi, di sacerdoti o di soldati, sempre di 15 nella tragedia e di 24 nella commedia. Siccome poi il coro rappresentava l'opinione pubblica, vale a dire il popolo, o almeno

chi lo rappresenta, così in Grecia era vietato di prendervi parte ai forestieri, per la ragione medesima che loro era proibito di intervenire alle assemblee generali della nazione. Il proscenio era diviso in due parti; sulla più alta recitavano gli attori, sulla più bassa stavano i cori, pronti così a raccogliersi verso gli attori o verso gli spettatori.

I coristi venivano sul teatro preceduti da un sonatore di flauto che regolava i loro passi; talvolta s'avanzavano l'uno dopo l'altro; più spesso tre in fila e cinque di linea, ovvero cinque di fronte e tre di linea. Nel corso del dramma il coro, ora prendeva parte all'azione, cantava, o declamava coi personaggi a mezzo del suo corifeo; ora si raccoglieva a gemere sulle calamità umane, o implorava l'assistenza divina sulle persone che gli erano care.

Gli attori celebri erano profumatamente retribuiti. Plutarco narra di uno di essi, Polo, che guadagnò fino due talenti in un giorno; più di diecimila lire! Gli attori che erano stati applauditi sul teatro di Atene, erano cercati dalle principali città della Grecia.

Ebbero i Greci attori distintissimi. Aristotile, del già menzionato Polo dice che in una tragedia di Sofocle egli faceva la parte di Elettra, chè dalle tragedie e dalle commedie greche erano escluse le attrici, e solo ammesse nei cori e nelle danze. Egli stringevasi al seno l'urna ove Elettra crede sieno rinchiuse le ceneri di suo fratello Oreste; e quelle ceneri non erano indifferenti, simulate per Polo; ma erano quelle di un suo figlio che di recente aveva perduto; quando egli, tratta l'urna dall'avello, la prendeva con mano tremante, quando se la stringeva al cuore, mandava accenti sì dolorosi, sì commoventi, sì terribilmente veri, che tutto il teatro echeggiava di grida e di singhiozzi.

Indossavano gli attori abiti ed attributi convenienti alle parti che rappresentavano; se di re, cingevano diadema, o s'appoggiavano sopra lunghi scettri terminanti con un'aquiletta d'oro e portavano manti corruscanti d'oro, smaglianti di porpora e d'ogni colore; gli eroi comparivano colle spo-

glie di leone, di tigre, con aste, spade, turcassi, clave; il lutto, le calamità si mostravano col vestito nero, o bigio, spesso lacero.

Generalmente le maschere erano teste artificiali colla faccia, le quali si mettevano come elmi ed erano sostenute dalla clavicola; v'erano però anche maschere per la faccia soltanto, incorniciate di capelli e anche barbute; altre erano squisitamente lavorate per esprimere i più leggiadri tratti della bellezza e della gioventù; alcune avevano alla bocca un ordigno metallico, specie di tubo acustico, che afforzava la voce e la portava lontano. La maschera prese il posto del mosto dei vendemmiatori e delle rozze tinte di Tespi, ed erano tanto egregiamente modellate e disposte che, vedute da lunge, lo spettatore distingueva la muta disperazione di Niobe, gli atroci pensieri di Medea, le smanie d' Ercole, l' abbattimento di Ajace sventurato e le pallide fronti delle Eumenidi infernali. È inutile avvertire che le maschere si potevano mutare ad ogni scena.

Nè i misteri riparatori dei *camerini* mancavano. Gli attori avvantaggiavansi nella statura camminando sopra coturni col tacco alto quattro e fino cinque pollici; e il mordace Luciano dice che nelle pantomime, le braccia loro si allungavano a mezzo di guanti; il petto, i fianchi, tutte le parti del corpo venivano ingrossate in proporzione.

Prima e dopo lo spettacolo i magistrati avevano cura di purificare il teatro e di fare delle libazioni sopra l' altare di Bacco.

Ad Agatarco, architetto amico di Eschilo, si devono le decorazioni ed il meccanismo teatrale; Democrito ed Anassagora pubblicarono di poi regole di prospettiva. E il teatro ora rappresentava una campagna ridente, come nell'*Elettra* di Euripide; ora una solitudine spaventosa, come nel *Prometeo* di Eschilo; ora spiagge del mare irte di scogli, o grotte profonde, o tende attornianti una città assediata, e fino un porto popolato di navi, come nell'*Ifigenia in Aulide* dello stesso Euripide.

E il maraviglioso, il *deus ex machina*, appariva trascinato dalla meccanica a conquistare gli animi degli spettatori; è un Nume che discende dall' Olimpo; è l'ombra di Polidoro che sbuca di sotterra per annunziare nuove sventure ad Ecuba; o è quella d'Achille che sorge dall'avello a chiedere il sacrificio di Polissena; Elena che ascende verso il cielo, dòve verrà trasformata in costellazione; Medea che attraversa l'aere su di un carro tirato da dragoni alati; Vulcano che, accompagnato dalla Forza e dalla Violenza, lega Prometeo alla rupe del Caucaso con catene indissolubili; ed ecco sorgere le ninfe oceanine; indi lo stesso Oceano a cavallo di un ippogrifo, e la ninfa Io colle corna di giovenca. E le *Nuvole* d'Aristofane da cosa erano simulate? Da fanciulle probabilmente vestite di ampissimi e aerei veli, che ora comparivano nell'aria aggruppate, ora si scioglievano; e *Le rane* gracidanti: *codx... codx... brecececerex... codx!* e *Gli uccelli*, colle maschere di diversi volatili, che, come ritornello di quei cori pennuti, cantavano: *tiotis, tiotinx, totototo, totototinx...* Altri apparati servivano a riprodurre il fumo, le fiamme, il tuono, il quale si imita, come dice lo stesso Aristofane nelle *Nuvole*, facendo rotolare da grande altezza un ciottolo in un vaso di bronzo.

Anche gli impresarî ponno vantare remotissima antichità. Dapprincipio s'incaricavano delle spese per la rappresentazione dei drammi, riscuotendo in compenso una leggiera contribuzione dagli spettatori. In sulle prime l'ingresso ne' teatri d'Atene era gratuito; ma siccome di solito si appiccavano risse per avere i posti migliori, il governo ordinò che si pagasse un dramma per tutti; Pericle col tratto successivo lo ridusse ad un obolo; anzi, per viemmeglio amicarsi il popolo, s'adoperò perchè uscisse un decreto in virtù del quale si distribuivano prima della rappresentazione due oboli ad ogni popolano; uno per pagar il posto e l'altro per provvedersi di quanto gli potesse occorrere durante lo spettacolo.

I patrizi romani quando vollero, poco prima dell' im-

pero e durante questo, accapparrarsi il favore del popolo, distribuivangli le tessere, anche queste doppie e per uno scopo eguale; su d' una era scritto *panem*, sull' altra *circenses*.

Precursori di Eschilo furono: Epigene, il quale per ravvivare lo spettacolo e per dare il tempo ai saltatori e ai cantori di prender fiato, introdusse negli intermezzi dei racconti, detti *episodi:* Tespi scrisse la tragedia, separandola affatto dalla commedia, che rimase per qualche tempo ancora fuori di città, nelle ville o *come*, da cui commedie: e Finico, il quale, avendo in una sua tragedia trattato egregiamente di cose militari, e briosamente rappresentatele, fu dagli Ateniesi creato capitano, giudicando essi che chi avea saputo mostrarsi sì dotto di cose di guerra, doveva necessariamente saper ben condurre un esercito. Ragionamento per altro molto specioso e che certamente non basterebbe ad un ministro della guerra dell' età presente per conferire un grado.

Eschilo, come cittadino, fu capitano glorioso nella battaglia di Maratona; come poeta ed attore è robusto, eroico, grande, impetuoso, benchè talvolta turgido ed oscuro. Di lui giunserci soltanto queste tragedie: *Prometeo*, *le Supplici*, *i Capi all'assedio di Tebe*, *Agamennone*, *le Coefore*, *le Eumenedi* e *i Persiani*.

Nel *Prometeo* intervengono numi, ninfe, eroi, la Forza e la Violenza. Prometeo è condannato da Giove a starsene incatenato su di una rupe del Caucaso, in pena d'aver rapito una favilla al Sole per illuminare gli uomini e si querela delle sue pene collo spazio, coi fiumi, colle fonti, col mare, colla terra. Sorge dal mare un coro di ninfe e lo circonda consolandolo; l' infelice loro narra l'innocente suo delitto; sopraggiunge indi lo stesso padre Oceano e seco s'intrattiene a ragionare dei numi; dopo di che Prometeo l' esorta a partire, perchè non abbia ad incorrere l' ira di Giove, novo regnante: gli si avvicina poi la misera Io, trasformata da Giove in giovenca, e narra i suoi patimenti,

pregando Giove di incenerirla o di scagliarla in mezzo al mare; dopo di che, punta dal solito assillo, precipitosamente fugge. Prometeo parla poi col coro di quanto egli ha insegnato agli uomini che prima vivevano intanati come belve.

Mentre Prometeo fa voti per la venuta di un successore di Giove, venuta ch'egli predice, cala Mercurio a minacciarlo a nome dello stesso Giove di nuovi tormenti se non palesa questo successore. Qui splende il grande animo di Prometeo che non si piega a nulla e non domanda grazia. Mercurio, per vieppiù atterrirlo, svela a Prometeo le pene che lo attendono: venti, tuoni, fulmini, terremoti, inabissamenti nelle viscere dei monti, avvoltoi divoratori del di lui fegato rinascente; e tutto questo agitava potentemente la scena ed empieva di spavento gli spettatori.

Eschilo impiegò tutti i prestigi della rappresentazione teatrale per ricondurci sotto gli occhi i tempi passati e il luogo della scena. Egli disse dell'eroe Ippomedonte « lo spavento cammina innanzi a lui eretto il capo fino al cielo. » Dappertutto ispira terrore, ma è raro che commova alle lagrime o che ecciti la compassione. I suoi intrecci sono d'una estrema semplicità; neglesse l'arte di salvare le inverisimiglianze, d'intrecciare e sciogliere l'azione.

Accusato d'aver rivelati in un suo dramma i misteri d'Eleusi, non si sottrasse che a stento al furore del popolo; e fu salvo specialmente per opera di suo fratello Aminia che intenerì i giudici mostrando loro il braccio destro monco, per la mano perduta alla battaglia di Salamina.

Il pericolo corso e forse anche i trionfi del giovine Sofocle indussero Eschilo a lasciare la Grecia e a passare in Sicilia presso Gerone in Siracusa, che lo accolse ed ospitò molto onorevolmente. Ivi morì in età di 70 anni, ucciso, dicono, da una tartaruga lasciata cadere dall'alto da un'aquila e che gli ruppe il cranio.

Ci siamo diffusi su Eschilo, perchè le sue innovazioni furono quasi tutte altrettante scoperte, su cui si modellò specialmente il teatro romano.

Sofocle nacque anch'esso in Atene, quattordici anni prima di Euripide. Dopo la battaglia di Salamina, posto alla testa di un coro di giovani che intorno ad un trofeo cantava inni di vittoria, guadagnossi gli applausi di tutti per l'avvenenza della sua figura e per la sua perizia nel toccar la lira. Fu onorato di importanti impieghi civili e militari e, con Pericle, fu dei dieci generali estratti ogni anno a sorte.

Cicerone *(De senectute)* narra di lui che, accusato a 80 anni da un suo figlio sconoscente, di non essere più in grado di attendere agli affari domestici, per tutta risposta lesse all'udienza il suo *Edipo*, che aveva allor allora terminato; e i giudici, sdegnati contro il figlio, conservarono al venerando vegliardo i suoi diritti e tutti, circondatolo, trionfalmente lo condussero a casa. Morì undici anni dopo nello splendore della sua gloria. Fu di carattere amabilissimo, per cui ebbe molti amici e amiche moltissime, le quali, pare lo tribolassero perchè, giunto alla vecchiaia, si chiamò felice di essere liberato dai capricci crudeli del bel sesso. Quando morì Euripide suo rivale, comparve in gramaglia e non volle che gli attori che rappresentavano un suo dramma, portassero corone. A 24 anni concorreva con Eschilo al premio e la pluralità dei voti fu per Sofocle. Dicono scrivesse più di 130 tragedie, venti delle quali furono coronate; ma a noi non ne giunsero che sette (1). Il teatro di Sofocle è forse quello, tra gli antichi, a cui più largamente attinsero gli scrittori drammatici d'ogni stato europeo, e, in tempi non lontani dai nostri, specialmente quelli che ebbero maggior grido nel campo di quest'arte.

Euripide a 18 anni si presentava sul teatro; indi per molti anni di seguito percorse il cammino della drammatica a fianco di Sofocle, come due cavalli di nobil sangue che corrono alla medesima meta.

---

(1) *Ajace, le Trachinie, Antigone, Elettra, Edipo, Filottete, Edipo a Colone.*

Se Sofocle colla dolcezza della sua indole chiamavasi intorno una corona d'amici, Euripide, taciturno e severo, li allontanava. Erano i tempi in cui la commedia sforzavasi di emulare la tragedia, e, non potendo alzarsi fino a lei, cercava di piegarla e abbassarla fino a sè; nulla dunque di più naturale che Euripide detestasse i comici in generale e Aristofane in particolare, il quale lo ricambiava di pari affetto. Oltre a ciò Euripide era amico di Socrate, il quale poneva piede in teatro soltanto quando rappresentavansi tragedie, quelle del suo amico in ispecie; causa della velenosa stizza dell'autore delle *Nuvole.*

Sussurravasi tra le belle ateniesi che Euripide odiasse le donne, perchè più volte ne'suoi drammi si era scatenato contro di esse. Ma le più matricolate di esse rispondevano che, appunto perchè pareva odiarle, nell'interno poi le adorava: Euripide detesta le donne, diceva un tale a Socrate:

— Sì... nelle tragedie, rispondeva l'amico del poeta.

Sul cadere de'suoi giorni, è ignoto il motivo, Euripide ritirossi presso Archelao re de' Macedoni. Principe munificentissimo era Archelao, che radunava intorno a sè tutti quelli che distinguevansi nelle arti e nelle lettere; e v'erano tra gli altri Zeusi l'innovatore della pittura e Timoteo l'innovatore della musica. Euripide vi trovò inoltre l'amico suo Agatone, poeta « il più onesto e il più amabile uomo del suo tempo » dice Aristofane — non facile lodatore — nelle *Rane.*

Amico austero e non cortigiano, Euripide ripeteva spesso ad Archelao che un re deve sempre ricordarsi di tre cose: che governa uomini: che deve governarli colle leggi: e che non li governerà sempre. Parlava francamente e lo poteva perchè non chiedeva mai nulla per sè. Un giorno in cui l'uso permetteva di offrire al sovrano qualche regaluccio come prova di affetto e di fedeltà, Euripide non comparve cogli altri cortigiani che affollavansi premurosi intorno al trono. Del che Archelao avendogliene fatto rimprovero, rispose: Quando il povero dona, chiede. »

Morì qualche anno dopo in età di 76 anni. Gli Ateniesi mandarono deputati per averne la salma; ma Archelao la volle per sè e le fece costruire un suntuoso monumento vicino alla capitale, sulle rive d'un ruscello, d'un'acqua tanto dolce e fresca — narrano Plinio e Plutarco — che invitava i passaggeri a fermarvisi e a contemplare per conseguenza il monumento. Anche gli Ateniesi eressero ad Euripide un cenotafio sulla strada che dalla città conduce al Pireo, e chi poneva piede a Salamina — ove nacque il poeta — visitava la grotta nella quale egli soleva giovinetto ritirarsi ad abbozzare i suoi drammi e a meditare sul cuore umano, per cui acquistossi poi il vanto di aver saputo superare i più grandi tragici suoi contemporanei nell'arte di eccitare la compassione (1).

Intanto l'altra parte satirica dei cori del tempo di Tespi viveva appartata nelle campagne, nei villaggi, non osando penetrare nella città. Vi si provò qualche volta, ma il governo tollerava, più che non autorizzasse, le sue farse sguaiate.

Ma se languiva osteggiata in Grecia, la commedia progrediva rapidamente in Sicilia per opera del siracusano Epicarme, il quale la corresse, la restrinse entro giusti limiti, frenandone l' insolenza e le scurrilità. Le commedie di Epicarme passarono in Grecia, ove, dagli Ateniesi specialmente, furono accolte con entusiasmo; ed ecco da quella terra feconda sorgere, nel secolo di Pericle, i comici Magnete, Cratino, Cratete, Ferecrate, Eupoli — infelice, perchè, credendosi ancora ai tempi della commedia *antica* e non tenendo conto della mutazione di governo, volle satireggiare soverchiamente per cui, per ordine di Alcibiade, fu gettato in mare — e finalmente Aristofane.

---

(1) Anche Euripide attinse alle sorgenti omeriche, come tutti gli antichi e moltissimi moderni; per cui dice bene V. Hugo: *Tous les tragiques anciens puisent du fleuve homerique; c'est toujours l'* Iliade *et l'* Odyssée. *Comme Achille traînant Hector, la tragedie grecque tourne autour de Troie.*

Ebbero i Greci, circa 4 secoli prima di Cristo, tre fasi di commedia:

L'*antica*, quella di Aristofane;

La *mediana*, quella di Anassandride e

La *nuova*, quella di Menandro, tutte svaligiate anche queste dai Romani prima, poi dall'intera Europa.

L'ateniese Aristofane cominciò a farsi conoscere nel quarto anno della guerra peloponesiaca (427 avanti Cristo). Accusato da Cleone di usurpare il titolo di cittadino ateniese, Aristofane se ne vendicò rendendolo ridicolo nella commedia *I cavalieri*, e non trovando attori che osassero di figurare il personaggio di Cleone, potentissimo, Aristofane lo sostenne egli stesso, imitandone anche le fattezze colla maschera. Nelle *Nuvole* se la pigliò con Socrate, come accennammo già, accusandolo di disprezzo agli Dei e deridendone le speculazioni filosofiche. Non pare però che questo influisse sulla condanna di Socrate, il quale morì ventiquattro anni dopo. Nelle *Rane* e nella *Pace* minchiona Giove, Ercole e Bacco, e non si sa come il popolo ateniese gli perdonasse tali motteggi, mentre erasi mostrato tanto severo con Eschilo e con altri. Euripide in particolare fu il bersaglio delle sue freccie. Tuttavia egli era assai stimato da Platone e dicesi anche che le di lui commedie formassero la delizia di S. Giovanni Grisostomo che le teneva sotto il guanciale, come Alessandro l'*Illiade* e Napoleone l'*Ossian*. Alfieri, quando arrossendo della sua ignoranza, si pose a studiare il greco coll'impetuosa tenacità che gli era solita, tradusse le *Rane* (1).

La commedia *mediana*.

Ridotto il govervo di Atene in mano di pochi cittadini e da democratico mutatosi in oligarchico, questi posero

(1) Delle cinquanta commedie di Aristofane ci rimangono: *La pace, I cavalieri, Gli uccelli, Lisistrata, Le concionatrici, Le nuvole, Le cereali, Le rane, Le vespe, Pluto.*

subito freno alla sfrenata licenza del teatro e più non soffrirono di essere sulla scena motteggiati. Eupoli, come vedemmo, fu la prima vittima della loro potenza.

Un decreto de' Trenta tiranni emanato nella XCIV Olimpiade, proibì che si nominassero sulle scene persone viventi; in tal modo finì la commedia *antica* e sorse la *mediana*.

Avvenne che si trovò il modo da deludere in parte il decreto, cuculiando i cittadini sotto finti nomi, ma in modo così trasparente che il popolo li indovinava, traendone doppio diletto. Ma non tollerando il governo di veder delusa la sua autorità, vietò l'uso, in qualunque modo, di soggetti veri, e imbrigliò ancor più strettamente il coro indocile.

Tuttavia anche tra tali pastoie fiorirono parecchi poeti di vaglia, e tra questi Anassandride; ma avendo egli osato ribellarsi, motteggiando in una sua commedia il governo, fu condannato a morire di fame.

Fu giocoforza piegare il capo e cercare una *nuova* forma di commedia. Era giunto il secolo di Alessandro il grande, e la formidabile potenza macedone aveva singolarmente rintuzzato l'orgoglio degli Ateniesi, persuadendoli a pensare a' casi loro e ad arar dritto. Per cui rinacque tra essi l'*ordine;* la politica fu bandita dal teatro, e la commedia fu circoscritta a dilettare il popolo col ritrarre la vita comune: *nihil de Principe, parum de Deo.*

Coltivarono con gloria la commedia *nuova* tre o quattro Apollodori, di nazioni diverse, Demofilo, Difilo, e sopratutto Menandro Cefisio, il quale scrisse 108 commedie. Avvertimmo già che Menandro fu il modello di Terenzio, il quale copiò da lui, conservandone anche il titolo, l'*Andria*, la *Perinzia*, l'*Eunuco* ed il *Tormentatore di sè stesso.*

Oltre le tragedie e le commedie, i Greci ebbero altre forme teatrali: i satiri, l'ilarodía, la magodía, la parodía, i mimi, i pantomimi, i neurospasti.

La forma satiresca era un miscuglio di tragico, di buffonesco e di pastorale; ed era coltivata perchè, per aspirare al premio della corona teatrale, occorreva una prova di tetralogia, la quale era composta di tre componimenti tragici e di uno satirico.

Come esempio della forma satiresca citeremo il *Ciclope* di Euripide. L'argomento è tolto dal libro IX dell'*Odissea:* Ulisse che ubbriaca e acceca il Ciclope che tien prigioniero lui e i compagni, dei quali ne mangia due crudi ogni sera nella caverna.

Atto primo. Sileno, vecchio, chiacchiera tra sè e sè delle sue imprese giovanili e degli acciacchi che lo travagliano nei suoi ultimi anni perchè, per affezione verso Bacco, aveva seguito le tracce dei pirati Tirreni, i quali, favoriti da Giunone, avevano seguito questo nume. Se ciò non fosse stato la tempesta non lo avrebbe gettato tra gli scogli dell' Etna dominata dai Ciclopi antropofagi « non sarei ora costretto a servir Polifemo, a prepargli la cena, e i miei figli a custodirgli gli armenti. »

Si avanzano i Satiri, figli di Sileno, e cantano un coro lamentandosi della loro vita, la quale si riduce a guardar capre e a rincorrere quelle che si sbrancano.

Atto secondo. Sileno interrompe il coro additando una nave greca approdata al lido e uomini discesi da quella per provvedersi d'acqua e li compiange pensando che questi infelici non conoscono i bestiali costumi de' Ciclopi. Entra Ulisse e si maraviglia di trovar Satiri in que' luoghi; segue un dialogo, magistralmente condotto, nel quale Sileno ed Ulisse si narrano i loro casi: quest'ultimo, che in ogni occasione sa mostrarsi degno del nomignolo affibbiatogli da Omero, per propiziarsi Sileno gli dà a bere del vino; e Sileno beve, ribeve tanto che si riscalda e finisce col pigliarsela colla bella Elena, alla quale dice villania, dimenticando la galanteria, fino a dire: Oh se avesse avuto a far meco questa... avrebbe provato scarpa pel suo piede. » Ulisse gli dice di star zitto chè ha visto inoltrasi il Ciclope

e Sileno lo fa nascondere. Sileno ha portato fuori per Ulisse dei capretti e del latte; Polifemo s'avvede di questo, e sospettando un furto, ne chiede conto a Sileno; poi, vistolo rubicondo fuor dell'usato, gli domanda: Chi ti ha dato delle ceffate? Sileno tremando accusa Ulisse di aver tentato di rubare i capretti e soggiunse che essendosegli egli opposto, era stato da lui malconcio. Ulisse si discolpa narrando il vero; ma i Satiri, per favorire il padre, lo smentiscono. Polifemo deride la pietà di Ulisse dicendo che preferisce il proprio ventre a Giove perchè gli è più vicino; indi caccia Ulisse nella spelonca e il coro canta imprecando contro quel gigantesco mostro e si stupisce che Giove non lo fulmini.

Atto terzo. Ulisse narra pateticamente la strage che Polifemo ha fatto dei suoi compagni e come gli sia venuto il pensiero di ubbriacarlo per poi accecarlo comodamente trivellandogli l'unico occhio con un legno ridotto a punta e carbonizzato perchè sia più duro. Il coro lo seconda e per dissimulare canta le lodi del Ciclope.

Atto quarto. Polifemo, ebbro, esce e canta, accompagnato dal coro, chiamando la crudele Galatea. Sileno e il coro lo eccitano a bere ed egli finisce col perdere totalmente la ragione; entra nella caverna, stramazza e s' addormenta russando. Si animano i congiurati tra loro e parte di essi entra nella spelonca, parte rimane.

Atto quinto. Esce Polifemo accecato urlando e gemendo, e siccome prima Ulisse richiesto da lui come si chiamasse, aveva risposto: Nessuno! così, domandando ora il coro a Polifemo chi lo ha acceccato, egli risponde: Nessuno! — Di che dunque ti lagni, gli dice beffandolo il coro, se nessuno è colpa del tuo male? Il Ciclope cerca d'aver nelle mani Ulisse; ma il coro gridando al cieco: Egli è a destra!... volgiti a sinistra!... più in qua... più in là... fanno sì che Ulisse esce e partono tutti, Sileno e i Satiri secolui, deridendo il Ciclope che minaccia inutilmente.

Ilarodía era una favola che finiva lietamente, e in cui intervenivano personaggi grandi ed eroici; ma vi si dipingevano i fatti che ad essi accadevano, non come eroi, ma come semplici uomini, chè anche gli eroi non sono tali tutte le ore del giorno ed hanno anch'essi le loro debolezze che ne accusano la razza mortale (1).

Tra gli attori ilaridi si distinsero due Tarantini, Rintone e Scira, e Simio greco, per ciò venivan detti simiodi.

La magodía dapprincipio limitavasi a rappresentare le imposture dei maghi e de' medici: era un trattenimento di facile esecuzione; poco costoso, quindi prediletto dagli Spartani; essi vi introducevano ladri di frutta e medici forestieri.

La parodía nacque in Grecia quando i comici, per elevar sè e abbassare i tragici che allora signoreggiavano sui teatri, li misero in caricatura. Vivendo Filippo il macedone, fu celebre parodista Eubeo Pario. Carissimo parimenti fu agli Ateniesi Egemone Tasio, soprannominato *Lenticula*, scrittore e attore di parodie. Un giorno egli rappresentava una sua parodia, quando dalla Sicilia giunse la triste notizia d'una disastrosa disfatta; e quantunque la maggior parte degli spettatori piangesse qualche parente o amico, pure non seppero spiccarsi dal teatro. Lenticula fu protetto da Alcibiade.

La voce mimo deriva dal verbo greco *mimeomai*, imitare. Le rappresentazioni mimiche erano piccoli drammi, pei quali richiedevansi attori speciali; e in principio erano tanto castigati che chiamavansi anche *morali;* e, secondo v'erano dipinti costumi di uomini o di donne, dicevansi *virili* o *femminili*. Di poi degenerarono in basse buffonerie e vi si rappresentavano ubbriachi, adulteri, mezzani, meretrici, il fondaccio insomma della plebaglia. Dapprima

(1) .... L'homme le plus éminent en fortune, en dignités, en mérite, n'est important que dans le choses importantes; sur les choses comunes, il retombe dans l'égalité.

GUIZOT: *Etudes et méditations.*

recitavansi o prima o dopo la commedia, o negli intermezzi; poi staccaronsi da questa.

Dai mimi spiccaronsi in seguito i pantomimi, i ballerini, i quali coi gesti, cogli atteggiamenti imitavano, senza parlare, *tutte le cose*.

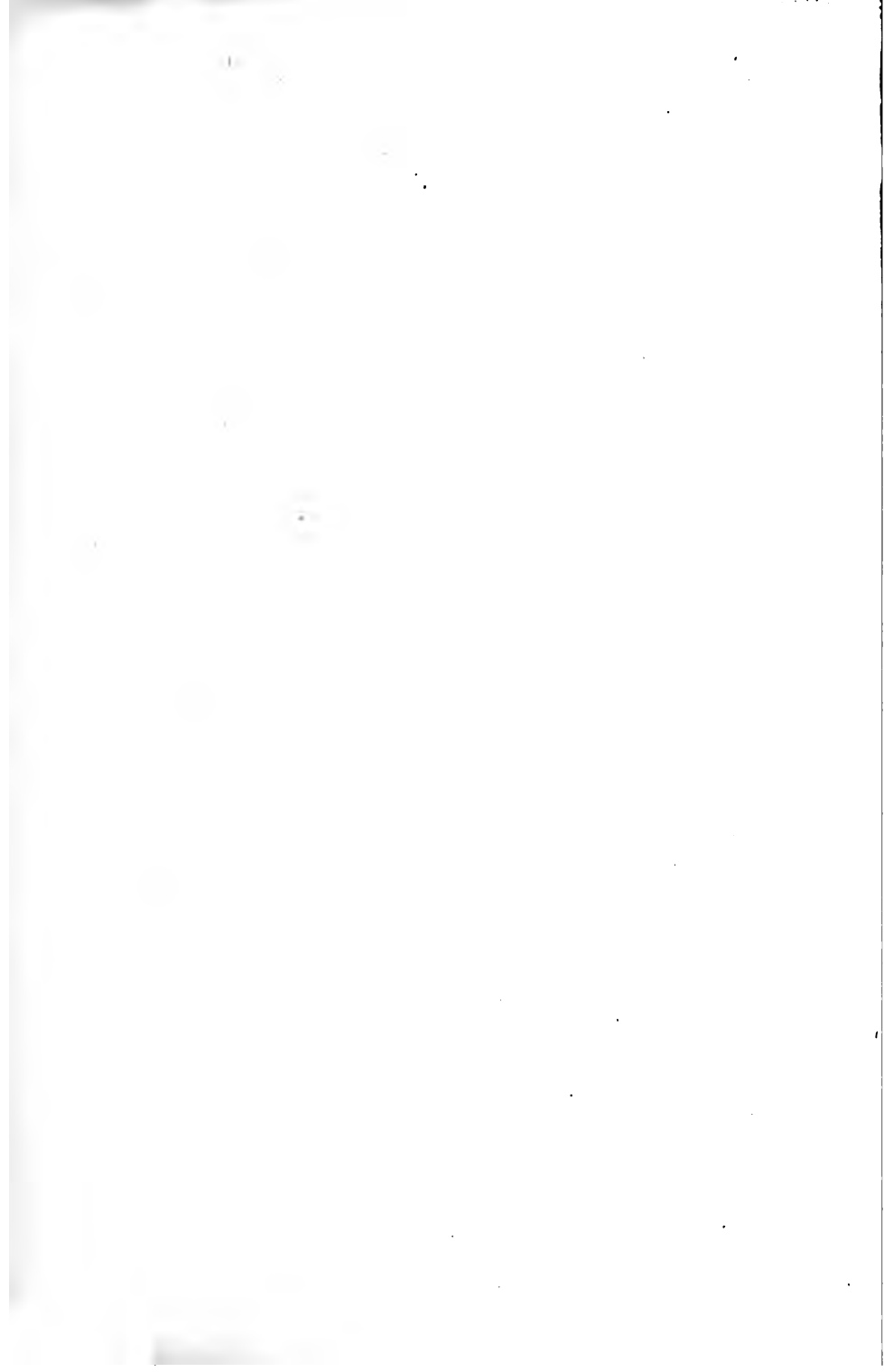
Da ultimo i neurospasti erano coloro che facevano ballare le marionette, quasi le funicelle fossero i nervi delle figurine di legno.

*Nil sub sole novi.*

# TEATRO ITALIANO ANTICO

---

## RIASSUNTO

L'ETRURIA — LE FESTE RELIGIOSE — GLI OSCI
LIVIO ANDRONICO — GNEO NEVIO
QUINTO ENNIO — ACCIO PLAUTO — TERENZIO — CECILIO
AFRANIO — ROSCIO — ESOPO
IL TEATRO, L'IMPERO E I CRISTIANI.

# IL TEATRO ITALIANO ANTICO

Lo smarrimento della *Storia degli Etruschi* che l'imperatore Claudio avea raccolto in venti libri, ci tolse pur troppo di spinger lo sguardo fino a que'tempi remotissimi e di interrogarli circa le condizioni di quei teatri. Tuttavia sorgono vestigia di monumenti, parti di anfiteatri marmorei laddove era Populonia presso Volterra, Chiusi, Fiesole e altre delle celebri dodici città etrusche. Sappiamo che quei popoli, oltre all'aver finamente coltivate le arti, la poesia, ebbero spettacoli teatrali, oltre le satire fescennine, nelle quali è fama avessero parte anche le donne. Secondo Tito Livio il vocabolo romano *histrio* deriva dall' *hister* etrusco; e Varrone accenna a un Volunnio, etrusco, scrittore di parecchie tragedie.

Roma nascente si appropriò usi e costumi etruschi: e le sue prime mura circoscritte ad un solco scavato coll'aratro tirato da un toro e da una vacca, e la pretesta, la toga, e i fasci consolari, e le trombe militari e le sedie

curuli, feste, aruspici, politica, indi gladiatori, baccanali, istrioni....

L'unico spettacolo circense per molto tempo in Roma furono le feste consuali istituite da Romolo in commemorazione del rapimento delle Sabine. Scoppiata di poi una terribile pestilenza in Roma, 289 anni dopo la sua fondazione, cercarono gli abitanti una forma nuova di preghiere, viste inefficaci le antiche e composero certi inni sacri; ma poi, cessata la morìa, caddero in disuso e in dispregio, tanto che venivano cantati per motteggio dalla gioventù romana, e servirono di ridevole passatempo. Ad ogni modo, anche in Roma, le rappresentazioni teatrali ebbero origine religiosa come dappertutto.

Dalla contraffazione, dalla parodia di cotesti inni sacri si passò alla satira, che presto degenerò al solito in maldicenze personali. Ma la legislazione romana era in queste cose tutt'altro che tollerante; Roma non era Atene e si pensò subito a soffocare la satira con severe pene, tra le quali la fustigazione, come leggiamo in Orazio, e meglio ancora nella VII delle dodici tavole decemvirali: Chiunque con parole o con carmi cagionerà infamia ad alcuno, verrà flagellato. »

Attori Osci, che abitavano la Campània, vennero di poi chiamati a Roma a rappresentarvi le loro favole mimiche, celebri per piacevolezza; e le si chiamarono *atellane*, perchè usate più particolarmente in Atella, città osca, allora a due miglia da Avèrsa nel napoletano. Piacquero tanto che recitavansi, sempre nel dialetto osco, fino al tempo d'Augusto, aureo per la lingua latina.

Perchè le favole atellane vissero in Roma anche quando davansi sulle scene latine drammi migliori? perchè in esse rappresentavansi ogni dì, a *soggetto*, quanto c'era di nuovo nella città, come anche usasi al presente a Napoli al S. Carlino.

Qui, prima di progredire, è opportuno stabilire una volta per sempre la condizione degli istrioni in faccia ai

cittadini romani, ben diversa da quella degli attori dilettanti, detti *personali*, i quali per ciò non perdevano i loro diritti politici e militari e avevano anche quello di non levarsi la maschera sulla scena; laddove gli istrioni di professione a un cenno del popolo sovrano dovevano smascherarsi, soffrire a nudo volto le fischiate, aumentando così il diletto de' Quiriti.

Ed è anche opportuno uno schizzo de' due popoli Ateniese e Romano, per conoscerne le differenti indoli e trovare quindi la causa per cui il teatro romano, d'importazione affatto greca, abbia specialmente nella commedia subito, non nell'intreccio della favola, ma nei rami che la compongono, un notevole mutamento, ricamando cioè su greco canovaccio e con lane colorate in Atene, le diverse scene della vita privata de' cittadini romani.

L'Ateniese nasceva artista finissimo per istinto, per intuizione. Nella compagine del suo cervello e quindi ne' suoi nervi, ve n'erano alcuni di sostanza femminea che li rendeva eccitabilissimi, sensibilissimi, e l'intrecciarsi quasi furtivo nell'organismo virile di cotali nervi è causa di quelle indoli fenomenali, che gli uomini classificati seri — cioè quelli che per caso o per negata trasmissione gentilizia non ne hanno di cotesti nervi nel corpo loro — condannano implacabilmente negli artisti (1), sia che maneggino pennello o scalpello, o cetra o penna.

Gli animi degli Ateniesi lasciavansi nei teatri facilmente guidare dalla mano del poeta o tragico o comico, piangeva, rideva, quand'egli lo voleva; ma rigettavano sdegnosamente le massime che intaccassero la morale, o ferissero anche leggermente le loro credenze religiose, anche se assurde o false, altro sintomo cotest'ultimo della prevalenza dell'organismo femminile. Euripide sulla scena uscì a dire: « La mia lingua ha pronunziato il giuramento; il

(1) Les artistes ont des chagrins à eux, comme des maladies qui leur sont proprès. DE LA HARPE.

mio cuore l'ha detestato. » Lo accusarono di stabilire un principio, come si direbbe ora, gesuitico, e dovette pubblicámente giustificarsi. Un'altra volta rappresentavasi un dramma dello stesso autore; l'attore che sosteneva la parte di Bellerofonte, disse che la ricchezza era preferibile a tutto. Fu un subisso; tanto più che Euripide, indignato, fece fronte al tumulto, gridando: Dó, non ricevo lezioni...

Quando ebbe dato il suo *Issione*, alcuni spettatori gli dissero dopo lo spettacolo, che il suo eroe era troppo scellerato.

— E per questo, rispose, finì colla ruota.

Abbiamo già veduto come Eschilo corresse pericolo di vita pel solo insulto di irriverenza verso i sacri misteri; quello stesso Eschilo che nell' *Eumenidi*, spingendo sulla scena le Furie, rappresentate da cinquanta attori che formavano il coro, mostruosamente e spaventevolmente mascherati, incussero tanto terrore nel popolo astante, che vi morì più d'un fanciullo e più d'una donna incinta sconciossi.

Nulla di ciò nel popolo romano; assorto nelle guerre e nella politica, ristretto dapprima in uno staterello di dieci miglia di circuito, l'ampliò a poco a poco alle spese dei vicini e sempre rubando terre ed averi (*latrones mundi*, chiama Tacito i Romani), giunse a conquistare quasi tutto il mondo conosciuto a' quei tempi. D'arte poco conosceva e nulla intendevasi e anche quando Roma si fu arricchita degli immensi tesori d'arte tolti alla Sicilia, alla Grecia, indi all'Asia, cercava più il fasto che il bello, il prezzo più del buon gusto, come il plebeo che sorto

Dal nulla avito al milionario onore,

mostra ai nuovi amici i quadri fatti acquistare, magnificandoli a ragione del costo, o le bacheche della libreria piene di libri, dei quali vanta la ricca legatura. E così fu fino verso il tramonto della repubblica.

Come chi avvezzo alle bibite alcooliche ha ottuse le papille dal gusto, così annoiavansi i Romani delle delicate rappresentazioni e del sale fino. Induriti dagli spettacoli gladiatorii, ove fin le donzellette dilettavansi dell' agonia de' feriti, o dell' ansia con cui i caduti fissavano gli sguardi sbarrati sulle gentili loro manine, il cui pollice capovolto o ritto, imponeva loro di morire o di rizzarsi, per quel giorno, incolumi; attutita in tal modo la folla, abbandonavasi nei teatri a risa smodate, applaudendo le grossolane facezie e fischiando spietatamente gli attori, godeva voluttuosamente del loro rossore ed affrettando la fine dei balli per obbligare le danzatrici a spogliarsi nude prima di lasciare la scena, e a rimaner lì ferme sotto i cupidi sguardi della più abbietta canaglia, e a proseguire senza vesti le danze.

Un giorno Marco Porzio Catone assisteva allo spettacolo; per rispetto a lui nessuno osava domandare che le ballerine si spogliassero; tuttavia l'adunanza mormorava. Catone, saputane la causa da un suo vicino, uscì tosto dal teatro per non privare colla sua presenza gli spettatori del loro consueto passatempo; e il popolo lo appludì freneticamente.

Tali erano i costumi, e la donna era tenuta o come trastullo, o come fabbrica di figli. Quest'istesso Catone, l'amico intrinseco di Cicerone, uno tra i più ragguardevoli senatori, rigido censore de'propri e degli altrui costumi, cercò in isposa Lepida; ma Metello Scipione, il quale aveva rinunziato a quella donna, vedendosi in procinto di perderla, la richiese in moglie e l'ebbe. Catone allora sposò Atilia, ma la ripudiò di poi pel suo cattivo contegno, dopo averne avuti due figli. Ammogliossi in seguito con Marzia, figlia di Filippo, colla quale poi visse in buona armonia. Ma un giorno il suo amico Quinto Ortensio gli disse: Mi piace tua moglie; non ho figli; vorrei averne da lei; vuoi cedermela? — Hai tu il consenso di Filippo di lei padre? risposegli Catone. — L' ho. — Quand' è così

pigliatela, amico mio... E Ortensio si condusse a casa la donna, la quale visse col suo nuovo marito fino alla di lui morte, dopo di che Catone la tolse di nuovo per sè.

Tali erano i costumi autorizzati allora dalla illimitata facoltà del divorzio. Ma non erano lontani i tempi in cui la donna doveva venire collocata al suo posto, seduta pari a pari col marito, regina della famiglia, e ciò per l'opera riparatrice del cristianesimo e per il cavalleresco entusiasmo verso di lei che recarono in Italia gli uomini del nord, presso i quali antichissimo era il culto verso queste gentili creature.

I Romani, vinti i Lucani, riparato il disonore delle forche Caudine col trionfare alla lor volta dei Sanniti, cacciato Pirro dall'Italia, ridussero all'obbedienza l'Italia meridionale, o come allora chiamavasi, la Magna Grecia; e da questa le vennero i suoi primi poeti drammatici: Livio Andronico, Gneo Nevio e Quinto Ennio.

Roma entrava nell'anno 514 dalla sua fondazione, quando Livio Andronico, liberto di Livio Salinatore, ne educava i figliuoli. Pare esordisse nella poesia componendo un inno sacro cantato da un coro di ventisette vergini; indi, camminando sull'orme dei Greci, compose tragedie e commedie con musica, che vennero rappresentate sotto il portico del tempio di Pallade, facendosene egli stesso attore. Cantando egli in queste — narra Tito Livio — avvenne un dì che, fatto roco, pregò ed ottenne di far cantare in sua vece, al suono della tibia un suo servo, a sè riserbando di animare tacitamente le parole col gesto e coll'atteggiamento. Questa stranezza piacque e l'uso se ne conservò a lungo. Pare però che le di lui opere (1) fossero alquanto rozze nelle forme, perchè due finissimi buongustai, Cicerone e Orazio, non ne consigliano la lettura. Non ce ne rimangono che pochi frammenti.

---

(1) *Achille, Adone, Ajace, Andromeda, Antiopa, I Centauri, Il cavallo troiano, Egisto, Elena, Ermione, Inone, Laodamia, Tereo, Teucro*

Dei drammi tragici e comici di Gneo Nevio non abbiamo che i titoli. Imitando gli autori greci della commedia antica, dimenticandosi d'essere in Roma ove dominava un patriziato ombroso, geloso del proprio potere, ardì satireggiare Metello ed altri ragguardevoli cittadini, per cui fu imprigionato. In carcere scrisse due commedie temperate assai e potè riavere la libertà; ma ricaduto nella mordacità, fu bandito da Roma, se pure non ne fuggì per evitare le conseguenze della VII tavola decemvirale e andò a morire in Utica. Cicerone non esita a proporlo, per lo stile, come modello di purità latina; e Virgilio ne imitò i modi di dire.

Più illustre dei due precedenti per natali, per valore militare, per amicizie cospicue e per lettere fu Quinto Ennio.

Secondo Plinio nacque a Rudia; secondo altri a Taranto, a Lecce. Fu centurione e combattè sotto gli ordini di Scipione Africano. Catone lo condusse dalla Sardegna a Roma, ove diessi ad educare la gioventù; egli possedeva tre lingue: la greca, la latina e l'osca, per cui soleva dire di aver tre anime; e aveva ragione, chè la conoscenza delle lingue aumenta la personalità di chi le possiede in ragione del loro numero. Pur troppo le opere d' Ennio, tanto stimate dai di lui contemporanei, andarono smarrite, e tra queste un poema epico. Questo illustre poeta, amico di Scipione Nasica e di altri patrizi, morì a settant'anni e fu onorato di una statua che fu collocata sul monumento sepolcrale della famiglia degli Scipioni.

Eccoci a Plauto.

Marco Accio Plauto, contemporaneo di Ennio, nacque a Sarsina nell'Umbria. Gli appiccarono anche il nomignolo di Asinio, dicesi perchè girasse la mola, quando per la mala riuscita di alcune speculazioni, ridotto al verde, si ridusse per campare a far da garzone presso un fornaio; e aggiungono che componesse le sue commedie nei momenti di riposo. Fatto sta che ne scrisse molte. Plauto compose il proprio epitaffio in cui dice: Morto Plauto, la commedia

piangerà e la scena sarà deserta e il riso, gli scherzi i giochi lagrimeranno. » (1).

La tragedia a Roma non spiegò mai ali robuste. Solo rileviamo da frasi sfuggite da qualche brano citato qua e là dagli storici, dai poeti contemporanei o da quelli che vissero poco dopo, i meriti o grandi o mediocri dei diversi tragici e comici che vissero intorno alla seconda guerra punica, non essendo pervenuti a noi delle loro opere che pochi frammenti, i quali servirono ai dotti — come le reliquie osteologiche a Cuvier per rifabbricare i pachidermi antidiluviani di razze perdute — per ricostruire il teatro e presentarlo, o bene o male rabberciato, ai posteri. Se non che la scuola attuale di Darwin nega che quelle vetuste razze siano cessate e che vi sia stata interruzione di sorta e vuole invece che continuino attualmente nelle famiglie animali e vegetali, singolarmente modificate. Oh come si potrebbe applicare felicemente la teoria di Darwin alla storia del teatro!...

Ora, anche per essere conseguenti alla dichiarazione fatta nella prefazione di questo libro, ci limiteremo a rammentare: Marco Pacuvio di Brindisi, nipote di Quinto Ennio; di lui parla con lode Cicerone; egli ebbe il vanto di far versi che furono qua e là spigolati da Virgilio: Lucio Azzio, levato al cielo da' suoi contemporanei forse più d'ogni altro: Pacuvio fu dotto, Azzio sublime, scrisse Orazio che se ne intendeva: Cajo Tizio, cavaliere romano, oratore e poeta tragico, eppure faceto, piacevole: Attilio: Cajo Lucilio, nato a Suessa e fatto poi cavaliere

---

(1) Sono generalmente attribuite a Plauto: *L'Aularia*, *L'Anfitrione*, *I Menecmi*, *La Mostellaria*, *I Captivi*, *La Casina*, *L'Epidico*, *Le Bacchidi*, *Il Soldato millantatore* (gloriosus), *I tre nummi*, *Il pseudolus*, *Il trueulento*, *La cistellaria*, *Il Faenulus*, *Il rudente* (la fune), *Persa*, *L'asinaria*, *Lo Stichus* (La fedeltà conjugale), *Il querulus*. Aulo Gellio ammette come autentiche anche *La Nervolaria* e *Il Fretum;* e Terenzio, nel prologo degli *Adelfi*, accenna a un'altra commedia di Plauto col titolo di *Commorientes*.

romano, avolo di Pompeo e soldato sotto Scipione Numantino. Scrisse trenta libri di satire, nelle quali mostra avere — dice Quintiliano — erudizione maravigliosa, libertà intrepida, sale, e bile amara. Ma dopo aver nominato Titinio, Aquilio, Ostilio, Pomponio, e Darsenno, giungiamo a Cecilio, a Terenzio, ad Afranio.

Cecilio, schiavo, fu chiamato anche Stazio, che presso i Romani antichi significava appunto servo; e, al leggere il caso grandissimo che si fece di lui a' suoi tempi, doppiamente si sente il dispiacere di non aver nulla dei suoi scritti. I puristi di poi, Cicerone alla testa, lo accusarono di aver mischiati soverchi gallicismi al suo latino; ma lo si scusa facilmente pensando ch'egli era nato appunto nella Gallia transalpina.

Gli edili romani a que'tempi (circa 580 anni dopo la fondazione di Roma) univano ai loro uffici anche quello di censori teatrali; e si vuole che quei valent'uomini, esaminato il dramma che i poeti loro presentavano per ottenere l'autorizzazione di farlo pubblicamente rappresentare, visto che non c'era in esso alcun che di contrario alla politica e alla religione, affidavano il manoscritto a quelli tra gli autori drammatici d'allora ch'erano più in fama, perchè vedessero se c'era merito bastevole dal lato letterario (ciò narra lo stesso Terenzio in un suo prologo); tanto più che dal loro rapporto dipendeva se gli edili comperavano o no il dramma; chè a que'beati tempi i poeti drammatici vendevano i loro lavori, non a capo-comici, non ad impresarî, non ad editori, ma agli stessi magistrati municipali, i quali, a questo modo, avevano sempre sottomano di che alimentare la voglia insaziabile del pubblico per gli spettacoli. L'anno di Roma 593, gli edili comperarono da Terenzio la sua commedia *L'Eunuco* all'esorbitante prezzo di ottomila *nummi*, perchè il popolo romano l'aveva *bissata.*

Terenzio, liberto cartaginese, presentò, come la legge

voleva, la sua commedia l'*Andria*, agli edili, i quali gli imposero di leggerla a Cecilio. Il povero Terenzio, timido, male in arnese, col suo rotolo sottobraccio andò da Cecilio, proprio in quella che il celebre poeta era sdraiato a cena. Terenzio gli espose umilmente la cosa, scusandosi d'essere venuto in ora inopportuna: Siedi su quella panca qui accanto al triclinio e leggi » gli rispose Cecilio, rimettendosi a mangiare.

Terenzio ubbidì; ma poco dopo Cecilio, rapito dall'eleganza e dalla proprietà dello stile, lo invitò a cenar con lui, facendogli posto sul triclinio; e, sparecchiato, ascoltò con somma attenzione e con crescente diletto e ammirazione l'intera lettura della commedia. Da quella sera cominciò la riputazione di Terenzio.

Lo stesso Terenzio, con un'ingenuità che probabilmente non avrebbe esempi a'tempi nostri, racconta nel prologo dell'*Eunuco*, il seguente aneddoto, che aggiunge lume ai costumi teatrali di Roma a' quei tempi. Un poeta, Luscio Lavinio (che Terenzio per vendetta morde spesso nelle sue commedie), si presentò agli edili, che avevano caramente pagato quella produzione, accusando Terenzio di averla tolta, rubata di peso, tuttaquanta dalla favola del *Colace*, scritta da Nevio e forse da Plauto; e in presenza dei magistrati, dai quali aveva ottenuto il permesso di esaminare *(inspiciundi)* la commedia di Terenzio, si fece a leggerla, lui presente; indi a chiamarlo plagiario, ladro. Che fece il buon Terenzio? La prima volta che l'*Eunuco* andò in iscena, nel prologo disse al pubblico: Io non ho mai saputo che Nevio e Plauto l'abbiano posto in iscena; confesso però che ho tratto dal *Colace* di Menandro i personaggi del soldato e del parassita. » Peccato confessato, mezzo perdonato; e così fu.

Vuolsi che questo elegantissimo comico sia nato a Cartagine, l'anno di Roma 560, nove anni prima della morte di Plauto. Della sua morte nulla si sa; pare sia mancato

ai vivi nella verde età di trentaquattro anni in un naufragio.

Afranio cercò di imitare Terenzio e per conseguenza i Greci ed ebbe lode di ingegno arguto, elegante, e biasimo di licenzioso. Orazio dice che tra i comici romani egli era quello che più si avvicinava a Menandro:

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro.

Ma è anch'esso un imitatore; nemmeno in lui v'ha traccia di originalità. Quintiliano chiama debole il teatro romano specialmente nella commedia, nella quale, dice, zoppichiamo assai « *maxime claudicamus.* » Giulio Cesare, urbanamente censurando Terenzio, lo chiama un Menandro dimezzato.

Ora sembra opportuno di accennare alle fabbriche teatrali in Roma.

Abbiamo veduto come le prime rappresentazioni sceniche avessero luogo a Roma sotto i portici del tempio di Minerva. Più tardi, crescendo rapidamente nei Romani, in ragione delle loro conquiste, la passione per gli spettacoli teatrali, cominciarono a edificare un teatro; ma il console P. Cornelio Nasica, il quale, nella sua qualità di patrizio della vecchia scuola, era, come si direbbe adesso, un ultra-conservatore, vietò si terminasse e ne fece vendere all'incanto i materiali accumulati. Ma poi rigurgitando le ricchezze in Roma, la smania dei divertimenti diventò irresistibile: si eressero teatri sontuosissimi, nei quali a poco a poco si introdussero i comodi più confortevoli, superando nello sfarzo smagliante quanto s'era fatto fino allora nei teatri greci. Infatti, cos'era il teatro ateniese consacrato a Bacco, in confronto di quello di Pompeo, che conteneva 40 mila spettatori, o di quello di Marco Scauro che ne capiva il doppio? Scauro aveva svaligiata Sicione, patria dello scultore Lisippo, per ornare il suo teatro; trecento colonne di marmo scelto, rubate, ben inteso, anche queste,

sostenevano il portico a tre ordini, nel secondo dei quali — lo dice Plinio — le colonne erano di cristallo. Tra le colonne spiccavano tremila statue di bronzo, quasi quante ne ha il Duomo di Milano. Un altro teatro, più piccino, quello di Marcello, conteneva 22 mila spettatori. Tuttavia conservarono la disposizione del teatro greco; tolsero soltanto l'orchestra alla danza per farne un posto riservato pei senatori e pei principali magistrati.

Gli ambasciatori stranieri sedevano nell'orchestra. Augusto fece di poi alcuni mutamenti: volle collocati i soldati in un luogo separato *(cuneo)*; in un altro i mariti plebei — lo dice Svetonio nella *Vita di Augusto* — in un altro i giovinetti pretestati co'loro pedagoghi; tolse le donne dalla folla e le segregò in alto; le Vestali ebbero un posto distinto di fronte al seggio del pretore, e tra esse volle il trono delle imperatrici; i luoghi più elevati — la piccionaia — alla plebaglia.

Il mondo tributario di Roma, vi mandava tutti i suoi tesori che servivano ad arricchirne i teatri. Cajo Pulcro rese gaia la scena colla varietà dei colori; Antonio la coprì d'argento; Petrejo d'oro; Catullo d'avorio; Lucullo la rese mobile; Pompeo — al quale si attribuisce il primo teatro stabile fabbricato a Roma — vi fece serpeggiare acque che mantenevano la frescura.

Di poi alla sorveglianza degli edili successe quella di cinque censori; se i loro voti favorevoli non erano unanimi, non permettevasi rappresentazione veruna.

Abbiamo veduto come il patriziato di Roma dapprincipio non vedesse di buon occhio il teatro prender piede entro le sue mura, e come, non potendo far altro, si fosse affrettato a restringerne i confini d'azione e d'influenza. Ma a poco a poco, per lo sfrenato appetito di piaceri e di svaghi da cui furono vinti i Romani, queste ostilità cessa-

rono; i patrizi piegaronsi dinanzi alla forza irresistibile del tempo; anzi abbiamo veduto che alcuni di essi strinsero amicizia con alcuni poeti drammatici.

Roscio era intimo di Cicerone; narrano che la di lui balia gli trovasse un serpentello nella culla e che per ciò gli àuguri vaticinarono molta gloria al bambino... salvo a ridere dopo tra loro del vaticinio. Roscio, benchè patisse di strabismo a un occhio, era bello e di modi cortesissimi. La declamazione era allora in fiore; Cicerone e Roscio amichevolmente sfidavansi a chi meglio riuscisse a esprimere un pensiero con novi modi oratorî, o con gestire novo. Cicerone, difendendolo in una causa contro Fannio Cherea, fece di Roscio una splendida biografia che giunse fino a noi. Roscio morì vecchissimo, ricchissimo e stimato da tutti.

Esopo — da non confondersi col celebre schiavo gobbo favoleggiatore che visse in Grecia molto tempo prima dell'attore — fu emulo di Roscio. Accaldavasi tanto nell'azione, che un giorno, rappresentando Atreo smaniante, scaraventò un'arme, probabilmente un giavellotto, e trafisse uno spettatore. Raccolse ragguardevoli ricchezze, meglio di due milioni delle nostre lire. Sfrenato e stolido fu il lusso di Esopo; un giorno fece presentare a tavola un piatto di cento uccelletti, ognuno de' quali costava seimila sesterzi, perchè erano di quelli che con molta cura e perditempo ammaestravansi a parlare e a zufolare a modo. Un'altra volta volle imitare una follia di Cleopatra, obliando che ciò che era perdonabile a quella donna eccezionalmente bella e singolare e irresistibile, non lo era a un uomo; fece fondere nell'aceto preziose perle e le porse a bère ai convitati. Tuttavia fu anch'esso amico di Cicerone, il quale era uomo di mondo, d'ottima pasta, tollerante, benchè finissimo motteggiatore.

Tanto attraente fu la sirena arte drammatica, che parecchi patrizi scrissero anche essi pel teatro, dapprima furtivamente, innestando qualche scena nei drammi degli amici

poeti, come fecero Lelio e Scipione in quelli di Terenzio, indi apertamente. Infatti Silla, ristucco del potere, dopo d'averlo ghermito a prezzo di tanto sangue, ritiratosi nella vita privata, soleva circondarsi di istrioni, di mimi, di buffoni, e tratto tratto scriveva commedie satiriche. Giulio Cesare compose parecchie tragedie, dette *Giulie*, e tra queste l'*Edipo* (delle *Giulie*, Augusto proibì la pubblicazione); di Ovidio, è una *Medea*, di cui abbiamo soltanto un frammentuccio; Mecenate pure scrisse tragedie, le quali, non v'ha dubbio, saranno state lodate e applauditissime, come tre secoli fa la *Mirame* del cardinale Richelieu; menzionasi anche un *Tieste*, stimato tanto, che alcuni lo vollero di Virgilio; così pure fu poeta tragico Cajo Asinio Pollione, il vincitore di Salona in Dalmazia, che ebbe l' onore del trionfo e del consolato e lodi invidiate di Virgilio e di Orazio; e non seguì il comune andazzo di rifriggere i soliti temi greci; con nobile intrepidezza espose sulle scene di Roma la lotta tra Cesare e Pompeo, dicendo in un distico che il primo aveva saputo esser vincitore di tutto, ma non dell' animo di Catone. E Germanico, e l' imperatore Claudio, e Mamerco Scauro? e mal ne incolse a quest'ultimo, chè Tiberio, fiutate nella costui tragedia allusioni a sè, lo fece morire.

E Seneca? Non tutte le tragedie che vanno sotto il suo nome furono scritte da lui; chè talvolta lo si confonde con un altro Seneca, Lucio Anneo; tuttavia le sei che si riconoscono per fattura del filosofo milionario bastano a mostrarci in lui l'autore che segna la decadenza dell'arte drammatica romana; infatti in queste tragedie abbondano oltre misura le declamazioni stoiche, concettini intrecciati ai versi tragici, come nastri di seta rosa intorno ad una lama di spada, ampollosità nelle parole da disgradarne il Preti e l'Achillini di poi, idee vuote, uniformità di carattere, noia per conclusione.

Ma già sui teatri romani i mimi e i danzatori la vin-

cevano su Plauto e Terenzio; lo stesso Augusto è rimproverato — dolcemente, s'intende — perchè assisteva a quelle scurrili rappresentazioni, alle quali però s'affollavano senatori e cavalieri, perchè in que'tempi appunto, per la prima volta, furono ammesse le donne come attrici, chè come ballerine c' erano da tempi remotissimi; e gli scrittori contemporanei riferiscono gli elogi tributati a due attrici celebri, Dionisia e Febea Voconzia; la prima era stata scritturata al prezzo di 200 mila sesterzi (50 mila lire); quasi come le nostre cantanti di cartello...

Augusto predilesse due celebri mimi, Pilade e Batillo, pei quali vi furono partiti, feroci al punto, da passare ai pugni, come a' dì nostri. Immaginatevi se i mimi montassero in superbia, chè — di solito — nessuno diventa più ridicolmente aristocratico del plebeo incensato. Bastino due fatti. Pilade insolentì al punto che un giorno, facendola da *Ercole furioso*, scoccò frecce agli spettatori, ferendone alcuni. Un altro mimo, Stefanione, gonfiossi tanto per gli applausi che riceveva, da farsi servire a tavola da una matrona romana in abito servile; ma Augusto con lui non fu indulgente come coll'altro; obbligò Stratone a scopare tre teatri — una fatica improba! — poi lo bandì da Roma.

Come si fa ora pei balli, si riducevano acconci per la danza, brani levati a tragedie o a commedie greche o latine; si componevano i *libretti* a comodo dei ricchi e dei patrizi, e si scrivevano in greco, ch'era la lingua di moda tra le famiglie a modo; e si ballava e si cantavano cori, accompagnandosi con flauti guarniti di rame, invece dell'unico flauto in uso ai tempi di Livio Andronico, coi salteri, cólle arpe sirie, coi cembali, coi crotali.

Tiberio, l'abbiam veduto, era troppo biecamente sospettoso per amare i teatri; il supplizio di Mamerco Scauro non gli parve bastevol freno; mandò a morte, reo di lesa maestà, un altro povero poeta, il quale in una tragedia aveva dette parole ingiuriose contro... re Agamennone.

Bruciato il teatro di Pompeo, Tiberio promise riedificarlo; ma poi fece poco o nulla.

Indi vennero gl'imperatori matti. Caligola amava tanto il pantomimo Mnestere, che, quando costui ballava, se uno spettatore si permetteva il minimo strepito, fosse anche uno sternuto, lo faceva venire a sè e lì, seduta stante, lo bastonava colle sue mani imperiali *(V. Svetonio).* Vitellio non vedeva che cogli occhi degli istrioni. Eliogabalo, il matto tra i matti, che istituì un senato di donne, che voleva crear console il suo cavallo *Incitato*, al quale dava a bere in coppe d'oro e da mangiare in vasi d'argento, distribuì alte dignità a' ballerini. Nessuna maraviglia quindi se i musici e i ballerini moltiplicaronsi oltremisura a Roma; tanto che Tiberio si vide costretto a minorare le loro paghe divenute esorbitanti. Narra Ammiano Marcellino che si dovette dar lo sfratto da Roma a tutti i filosofi, retori ed altri letterati stranieri per timore di carestia; ma si trattennero i ballerini, le ballerine, queste più di tremila, coi loro maestri e cori. Ma spettava a Nerone a chiamare intorno a sè tutto quanto vi era pel mondo di cantante, di danzante, di gesticolante...

Nerone, come ognuno sa, si fece comico, cantore, lottatore, sonatore di lira, auriga e aveva sempre ai fianchi un pantomimo che, quand'egli cantava, l'accompagnava coi gesti; egli pretendeva riunire sotto la corona imperiale la supremazia in tutte le arti. Svetonio ci fa sapere che Nerone *debuttò* a Napoli, e che benchè un improvviso terremoto facesse dondolare il teatro, egli volle finire l'aria che aveva incominciata. Per meglio ampliare il torace e aver più bella voce, coricandosi, poneva su di esso pesi di piombo.

L' arguto Salvator Rosa, nelle sue *Satire*, dice:

Egli (Nerone) a fatica il principato ottenne
  Che dopo cena il musico tirreno
  Ogni sera a cantar seco ritenne...

A poco a poco cominciò a sonare
E potè tanto in lui questo diletto
Che si diede alla fin tutto a cantare.
Quindi per farsi un musico perfetto
E cercando di far voce argentina,
La notte il piombo si tenea sul petto.

Nerone è l'inventore della *claque;* radunò un piccolo esercito di cinquemila giovani popolani, robusti e battaglieri, i quali, guidati da alcuni giovani cavalieri, lo seguivano quando viaggiava in cerca di trionfi artistici. Oltre a ciò inventò (pare che il governo del mondo gli lasciasse tuttavia molto buon tempo) diversi modi d'applaudire, graduati, crescenti; cioè: il sussureo *(bombos)*, i tegoli *(imbrices)*, forse le mani in un modo particolare sovrapposte le une alle altre per picchiar forte, e le castagnette *(testas):* i *claqueurs* (1) neroniani portavano per distintivo capigliature prolisse e un anello d'argento alla mano sinistra. Dovevano essere ben pagati, se lo stipendio del loro capo si elevava a quarantamila sesterzi (10 mila lire)!

Allorquando Nerone compariva in teatro, la plebe pagata, i soldati e la coorte dei *claqueurs* strepitando lo pregavano di cantare; un prefetto del pretorio portava la sua lira. Se poi recitava in una tragedia, non importa rappresentasse la parte di un eroe o di un Dio, la sua maschera ne mostrava i lineamenti, acciò il pubblico l'avesse sempre a ravvisare. Andò fino in Grecia — nella culla dell'arte — a dar rappresentazioni di sè, e in tutte quelle città concorse ai premî, che otteneva sempre dai giudici compiacentissimi. Dopo rientrò in Roma (2), alto trion-

(1) In Italia questa professione non ha messo finora tali radici da avere un vocabolo italiano che la indichi; meglio così.

(2) Ernesto Rénan, nel suo libro: *Gli Apostoli*, fa una bellissima descrizione di questo ingresso di Nerone in Roma. Inoltre dà ragionevole spiegazione dell'incendio di Roma, ordinata da questo stravagante imperatore, tutt'altro che per capriccio.

fando sul carro di Augusto; trionfo ripetuto la sera al lume sinistro di lunghe file di fiaccole a destra e a sinistra dei viali degli imperiali giardini. Erano i cristiani accusati o da Nerone o dalla plebe superstiziosa, di avere incendiata Roma e che vestiti di pelli vellose intonacate di pece e di trementina, alle quali s'era dato il fuoco, crepitavano, urlavano, spasmodicamente contorcentisi e facevano lume all'incesso dell'imperiale artista, che vestito di porpora tripudiava del facile trionfo.

Roma decrepita precipitava.

Già Eliogabalo aveva voluto che sulla scena certi delitti non si narrassero, ma si consumassero, tra la frenetica approvazione di una plebe bestiale (1). I ballerini, i pantomimi finirono coll'annoiare e dovettero cedere il posto ai funambuli ed agli animali ammaestrati. Si accorreva a vedere donne nude a danzar sulla corda, o voluttuosamente nuotare in apposite vasche. Non bastò: ci vollero stimolanti più energici.

Tertulliano racconta che in una rappresentazione pantomimica, l'*Ercole furioso*, si bruciò vivo un povero diavolo condannato a morte, tanto per divertire quel popolo, il quale oramai sbadigliava allo spettacolo atroce de' gladiatori, o delle fiere, o di quelli con queste.

Allora, e n'era tempo, contro tanta degradazione, sorsero le voci dei cristiani, i quali non mettevano mai piede nei teatri.

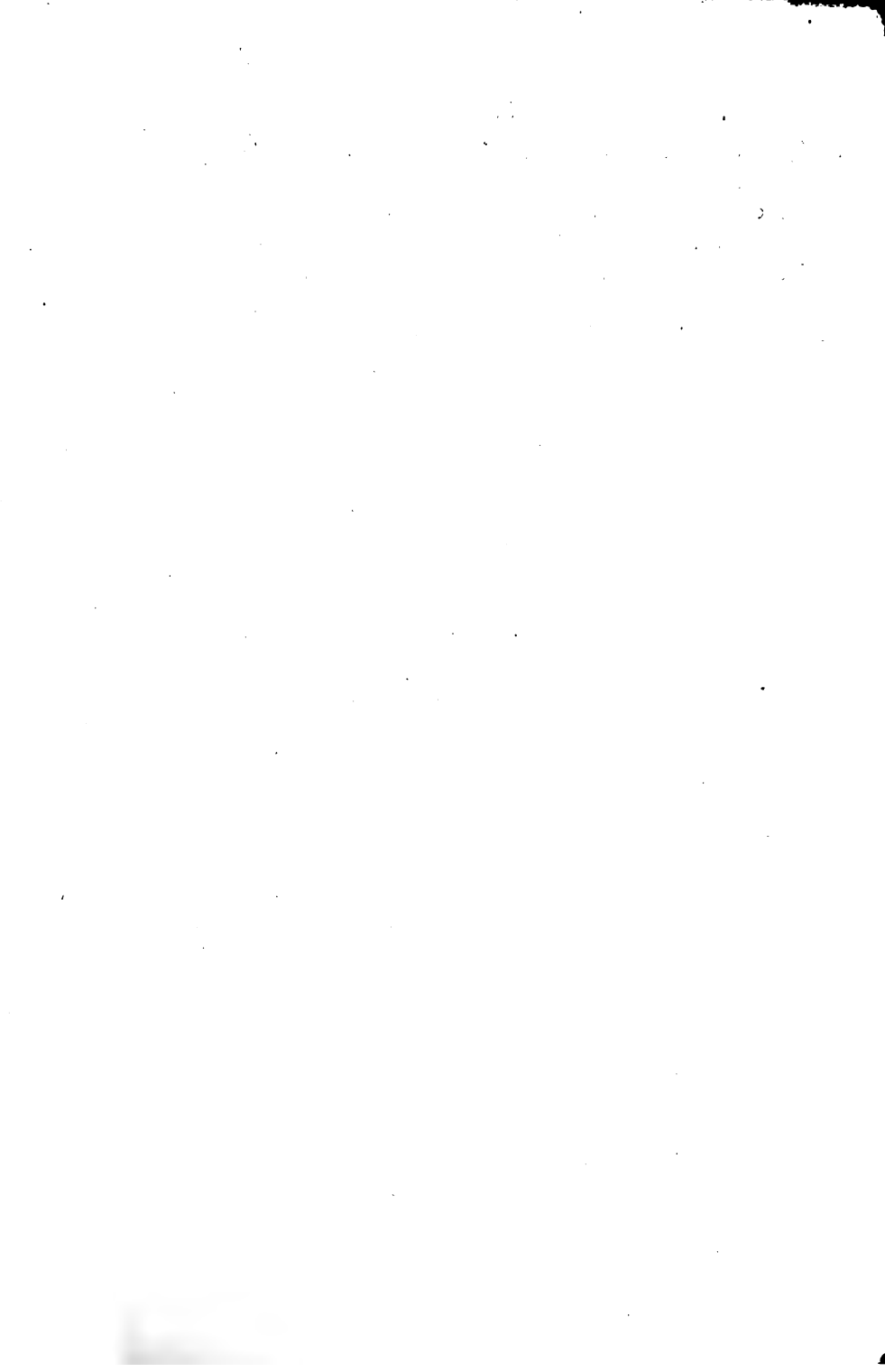
Ma che potevano essi? Dovevano, per quanto lo zelo li animasse, pensare ai casi proprî.

Detestati dal governo, erano malvisti anche dal popolo, non tanto per le nuove credenze, quanto per il loro contegno tanto diverso dal solito. Essi erano gravi, riservati,

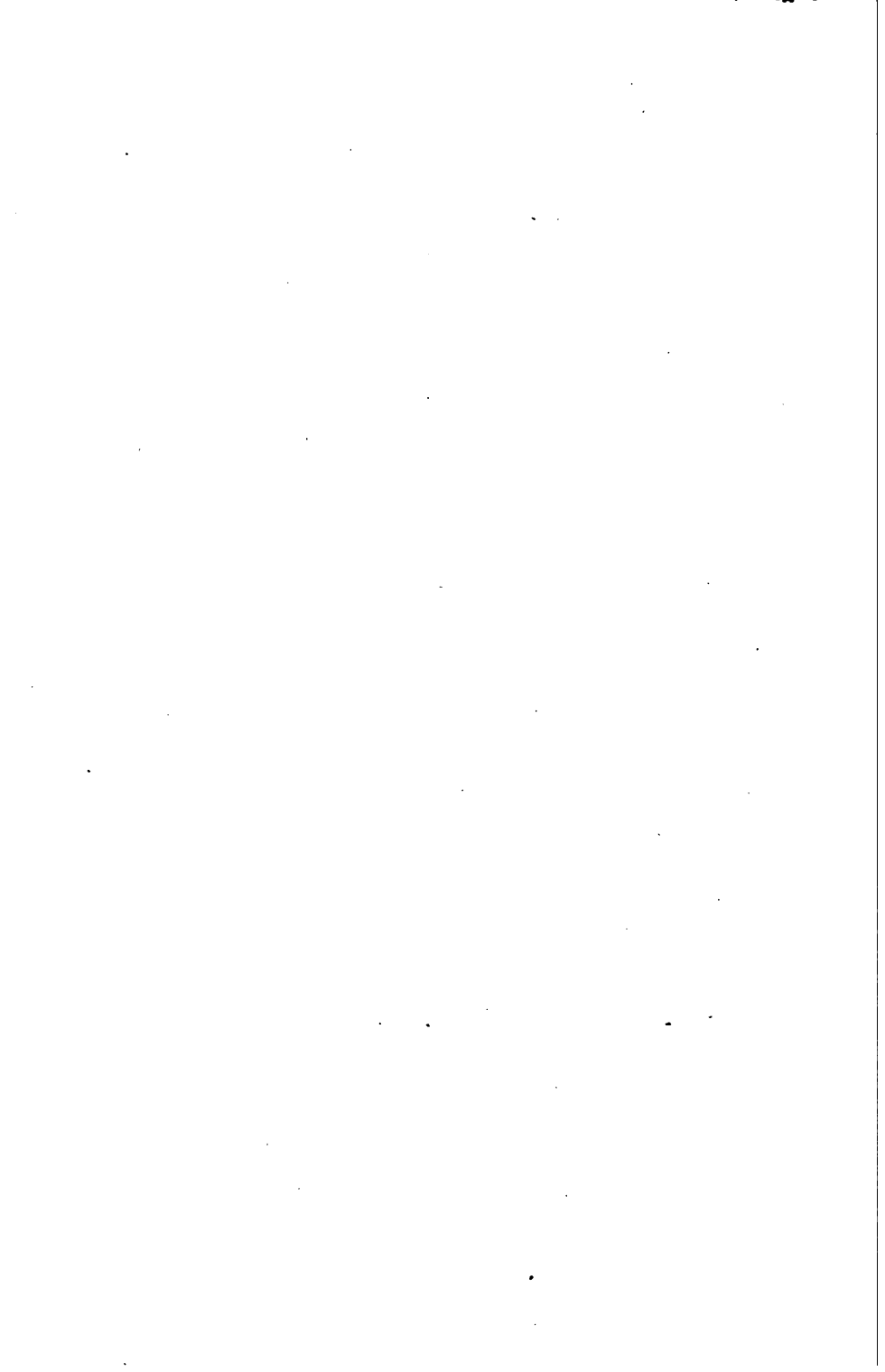
---

(1) *Ea quæ solent simulato fieri, effici ad verum jussit.*

LAMPRIDIO.

serî; li accusavano d' essere tristi nel più felice de' secoli, come proclamava il senato con apposito decreto. Oltre a ciò essi fuggivano dal prender parte alle pubbliche allegrezze; e alla notizia d' una vittoria, non accendevano faci alle loro porte; ammalavasi l'imperatore? essi non sacrificavano per lui alla Dea Salute. Fuggivano i circhi, le arene, i teatri. Ce n'era d'avanzo per diventare antipatici e sospetti.

# DAL 1000 AL 1500

## RIASSUNTO

ROTSWITHA DI GANDERSHEIM
LE RAPPRESENTAZIONI SACRE — ALBERTINO MUSSATO
STELLA — POGGIO BRACCIOLINI
DA BERNARDO PULCI A FEO BELCARI.

L'ITALIA — al solito — era sossopra. Ottone III e i due suoi antecessori avevano continuamente lottato per dominare i papi e Roma e assoggettare l'Italia meridionale, la quale era divisa tra i Greci, i Saraceni, i principi di Capua e le città marittime di Napoli, Gaeta ed Amalfi, le quali per la loro postura andarono salve dal giogo tedesco. I papi, dopo le fatali donazioni di Pipino e di Carlomagno, resi più forti dal duplice impero, volevano dominare i regnanti; le famiglie più potenti di Roma gareggiavano per conseguire la tiara a favore de'propri consanguinei o aderenti; da ciò discordie e fazioni continue e sanguinose; e a renderle più gravi s'aggiunse l'intervento straniero, cancro d'Italia.

In quel tempo gli Italiani, se avessero avuto senno, avrebbero potuto afferrare la tanto sospirata unità, dopo che a Pavia ebbero eletto a re d'Italia Ardoino marchese d'Ivrea, mentre invece i tedeschi le destinavano a signore Enrico II duca di Baviera. Ma la discordia al solito disgiunse gli Italiani; Ardoino, da essi abbandonato, tornò ad Ivrea, ed il sire tedesco senza colpo ferire, entrò in Pavia.

Ma ben altra più potente cagione distoglieva gli animi in Italia dalle scienze, dalle arti, da tutto ciò che fosse profano; l'universale credenza che col Mille avesse a finire il mondo; quindi ognuno non pensava che a salvar l'anima, e largheggiava perciò di doni alle chiese, le quali per ciò straricchirono.

Intanto a Milano spuntava il chiarore antelucano che annunziava l'alba gloriosa de' Comuni; ma pur troppo, clero, nobiltà e popolo, s'accapigliavano, finchè, eretto vescovo Ariberto, dà la mano a Corrado II; ma poco dopo lo stesso Corrado — benchè invanamente — cingeva Milano d'un lungo assedio. Per questo fatto troviamo ben più naturale che i Milanesi abbiano meglio pensato ad inventare il Carroccio, che ad occuparsi di spettacoli divertenti.

In mezzo a tante tenebre intellettuali, in mezzo a tanto silenzio del pensiero, in cui la mente umana pareva morta in Europa, mentre invece, dopo tanto affaticarsi, riposava assopita — come le piante d'inverno — per ritemprarsi e rifiorire, ci giunge nel X secolo, una voce femminile dalla lontana Sassonia, la voce di una monachella, Rotswitha, che dal chiostro di Gandersheim, ci richiama all'arte drammatica, benchè sbiadita e rozza. Carlo Magnin, che tradusse le commedie, scritte in latino, di questa monachella (1), la chiama: maraviglia della Germania; ed Enrico Bodo, lo storico di Gandersheim: *rara avis saxonia.* In mezzo alle guerre che funestavano la sua patria, Rotswitha scrisse sei commedie — che a torto vennero dette imitazioni di Terenzio — tolte dalle leggende dei santi; sono tutte in un sol atto e tutte in lode della castità.

L'isolamento in cui nacquero ci persuase di dare un sunto almeno di una di esse, che sono come un anello — non il solo però — di congiungimento tra le epoche barbariche e il risvegliarsi dell'arte dopo il Mille. La monachella, ingenua, ma pur conoscitrice del mondo, per condurci alla virtù ci fa passare pel sentiero del vizio; forse perchè dopo le ombre, la luce ci sembri più bella; e ci conduce in una casa, di quelle che tra noi, la legge Rat-

(1) Vedi Royer: *Histoire universelle du théâtre.*

tazzi, quasi per meglio distinguerle, volle munite alle finestre di un graticcio. In questa casa vive una giovine, nipote del padre Abramo, la quale vi si è rifugiata dopo d'esser stata, al solito, sedotta e abbandonata.

Il padre Abramo, travestito da cavaliere, coprendo la chierica (è così) con un cappellaccio a larghe tese, entra in quella casa, il cui proprietario si affretta a imbandirgli la cena e chiama a tenergli compagnia — chè così chiese Abramo — una vezzosa fanciulla, di nome Maria, la quale è la di lui nipote, la pecorella smarrita.

— Animo, Maria, dice il direttore della casa; siate gentile con questo signore...

— Quelli che mi amano, risponde Maria, hanno da me in contraccambio altrettanto amore.

Maria siede presso il vecchio Abramo, nel quale essa non riconosce lo zio e sospira tristamente, dicendo:

— Me infelice! in quale abisso di perdizione sono io caduta! Fosse piaciuto a Dio di farmi morire.... ora non sarei tanto colpevole.

Al che il direttore le dà una lavata di testa e la lascia sola collo straniero. Maria si terge le lagrime e dice al vecchio se ha da levargli le scarpe. Allora Abramo butta via il cappellaccio e grida:

— Oh la mia figliuola d'adozione!... Oh metà dell'anima mia, non mi conosci più?

— Oh Dio mio! è messer Abramo che mi parla?

E s'allontana da lui colpita da stupore. Dopo di che tra la nipote e lo zio ha luogo il seguente dialogo:

— E chi fu che ti ingannò e ti sedusse? — Colui che ingannò e che sedusse i nostri primi padri (il diavolo) — Ov'è ita la vita angelica che tu conducevi sulla terra? — È perduta! — Ov'è la tua purità verginale? — È perduta! — Perchè non confidarmi il tuo fallo? — Da quando caddi nel peccato, non ho avuto il coraggio di ravvicinarmi a te. — Ma, e chi è che non pecca? peccare è

nella natura umana; solo è proprio del diavolo di continuare nella colpa. — Povera infelice ch'io sono! — Perchè ti prostri a terra? alzati... Pensa alla mia tenerezza e cessa dal temere. — Non lo posso. — Ma io non ho forse abbandonato il deserto per te sola?... Perchè non mi rispondi? — La coscienza delle mie colpe mi atterra; io non oso levar gli occhi al cielo, nè risponderti. — Figlia mia, non disperare in tal modo del cielo. I tuoi peccati sono grandi, è vero; ma è ancor più grande la misericordia di Dio. — Non c'è penitenza che li possa espiare. — Ritorna ai luoghi che abbandonasti, ritorna con me... — Obbedirò rispettosamente ai tuoi ordini. — Ecco! ora m'accorgo che ho ricuperato la mia figliuola!

Maria vergognosa de'suoi falli non vede l'ora di abbandonare quel soggiorno maledetto: ma prima d'andarsene riflette... Torna a galla l'istinto donnesco; ella pensa che su, nella sua camera, ha un po' d'oro e delle vesti costose: — Ho da portarle meco? —

Al che il sant'uomo tristamente risponde: — Ciò che acquistasti col peccato, devi abbandonarlo col peccato.

Spunta il giorno, Abramo conduce seco la pentita e vuole che monti sul suo cavallo che è alla porta. Maria risponde: — Tocca a te, caro padre, di precedermi; io ti seguirò come la pecora il pastore. — No, non la deve essere così; io anderò a piedi e tu a cavallo; l'asprezza della strada potrebbe offendere i tuoi piedini delicati. — Come sei buono con me... Come contraccambiare l'indulgente amor tuo? — Col restare fedele al Signore per tutta la vita.

Predomina l'ingenuità; ma in mezzo a questa, se dovessimo tradurre tutta la commediola, il lettore vi troverebbe certi passi... assai scabrosi, benchè detti in latino, lingua a cui ricorrono quelli che non hanno il coraggio di esprimere certe cose nella loro.

L'uso di dar rappresentazioni sacre nelle chiese, che

poi degenerò in licenza, tanto che Innocenzo III dovette proibirle, cessò presto in Italia, ma durò lungo tempo nelle altre parti d'Europa, specialmente in Francia. Tuttavia il ricordo di queste rappresentazioni sacre si conservò in qualche parte anche in Italia; ed è da pochi anni che anche nel milanese cessarono le processioni mascherate del venerdì santo, tuttora in uso in alcuni villaggi della penisola; e tuttodì nello stesso giorno, rinnovasi nelle chiese la scenica veduta del Santo Sepolcro, che in dialetto milanese, dalla cappella semibuia della chiesa dove sono posti, chiamansi *scuròli*.

A Piacenza si fecero *ludi* con musica e canto in borgo, in cui figuravano Federico II e seguito. A Padova nel Prato della Valle ebbero parimenti luogo rappresentazioni spirituali — dice Apostolo Zeno — nella Pasqua del 1243.

Nel Friuli parimenti sorse una compagnia al medesimo scopo. Similmente in Napoli ebbero luogo le rappresentazioni de' Misteri a'tempi degli Angioini.

In Roma nel 1264 fu istituita la *Compagnia del Gonfalone*, allo scopo di rappresentare i Misteri della Passione; ed era tempo, perchè nell'eterna città, benchè sotto l'occhio del pontefice, le rappresentazioni teatrali camminavano in un modo curioso. Il dotto ed accuratissimo Gregorovius (1), accennando al secolo XI, cita scritti che affermano esservi stati alla corte di Ottone III, teatri magnifici e soggiunge: Il gusto dei divertimenti teatrali che un tempo aveva avuto in Roma tanto grande dominio, cominciò (ed è cosa degna di considerazione) a rivivere nell'età dei Carolingi, per via delle feste cristiane. I giuochi scenici condannati dalla Chiesa come invenzione del diavolo, s'erano conservati in tutti i paesi. Terenzio era noto dappertutto, dove la classica antichità aveva culto; e Rosvita di Gandersheim scriveva i suoi drammi latini; detti *Moralitas*, appunto allo

(1) F. Gregorovius, *Storia della Città di Roma nel medio evo.*

scopo di tôrre il pagano Terenzio dalle mani delle monache. Ancora oggidì la Vaticana possiede, celebrato tesoro suo, un codice di Terenzio del secolo IX, le cui miniature grandemente espressive ed imitate dall'arte classica, rappresentano scene di quel poeta... Attone di Vercelli biasimava la vaghezza che i preti avevano per le scene teatrali e li ammoniva di levarsi di mensa non appena entrassero i *thymelici*, così allora barbaramente chiamavano i commedianti, confondendo l'antica *thymele* tragica delle scene di Sofocle e di Euripide; e per tal guisa ci fa sapere che — in quel tempo — alla istessa maniera de' banchetti antichi, usavasi spassare i convitati con giochi di mimi, e ci informa che nelle feste nuziali si davano rappresentazioni teatrali; poi egli ci fa sapere che di siffatti spettacoli era costumanza, e che specialmente darne si soleva nell'ottava di Pasqua.

E più oltre: « Tuttavia in Roma v'erano senza dubbio (si accenna sempre al principio del secolo X) mimi, cantori, danzatori e comici; e noi pensiamo che essi non soltanto dessero rappresentazioni in chiese e in palazzi, ma talfiata lo facessero anche dentro nel Colosseo; o nelle ruine di qualche teatro, come sogliono fare anche oggidì nell'Arena di Verona o nel Mausoleo di Augusto a Roma. La *Graphia* (cronaca contemporanea) ha dedicato due paragrafi sugli spettacoli di Roma, e sono le sóle che ne parlino da Cassiodoro in poi. Poeti, commedianti, tragici, scene, orchestra, istrioni, saltatori e gladiatori, tutto questo vi si registra... » E pare che simili rappresentazioni fossero tutt'altro che conformi alla compostezza cristiana. (1) « Ne affermiamo opinione troppo temeraria se diciamo che alle corti di Ugo, di Marozia e di Alberico si rappresentavano

---

(1) *Histriones, muliebri indumento amicti, gestus impudicarum et pudicarum feminarum exprimebant et saltando res gestas et historias demonstrabant... Comedi vanorum acta dictis aut gestis cantant, et virginum mores et meretricum in suis fabulis exprimunt.* Id. Ibid.

scene mitologiche. Allorquando papa Giovanni XII, con capriccio faceto, faceva brindisi a Venere e ad Apollo, può darsi che la sua fantasia si fosse accesa per aver visto dei comici a qualche festa nel Laterano rappresentare di quelle persone pagane. »

Allontanati dalle chiese, gli spettacoli prima di ridursi nei cortili dei palazzi signorili, sfoggiarono ampiamente e riccamente nelle pubbliche vie, nelle piazze a spese dei cittadini. Giovanni Villani narra d'uno di questi spettacoli, riferendolo al 1304; ecco le sue parole: « Come per antico a Firenze avevano per costume quelli di borgo S. Friano di fare più onori e diversi giuochi (così traduce ludi), mandarono un bando per la terra, che chi volesse sapere novelle dell'altro mondo, dovesse essere il dì di calende di maggio in sul ponte alla Carraia. » Lo spettacolo ebbe luogo sull'Arno, le rive del quale erano affollate d' immensa turba di popolo ed era talmente accatastata sul ponte, che, essendo questo di legno, sfasciossi, la gente precipitò nel fiume e la festa si mutò in lagrimevolissima tragedia.

Nella rappresentazione della *Tricosmia* si eresse un palco a tre grandi divisioni. Nella parte superiore vedevasi la gloria del Cielo, e c'era l'organo e vari altri istrumenti musicali coi quali s'accompagnava il canto degli angioli; dacchè l'idea della celeste beatitudine (1) a quei popoli tutto senso, implicava così indispensabilmente l'idea di canto, che il paradiso stesso di Dante non è se non una continua melodia. Nella sezione di mezzo figurava il purgatorio, e in quella abbasso, l'inferno coi suoi scompartimenti. I diavoli uscivano da un' ampia e spaventevole boccaccia di dragone dipinta sul fondo. Il limbo poi era un edificio a forma di torre quadrata, cinta di reti di filo, affinchè le anime potessero essere viste dagli spettatori e dietro la torre in un grande spazio, stavano molte persone che urlavano

(1) V. Emiliani Giudici. *Id. Ibid.*

insieme e terribilmente, e una di esse, che stava meglio di voce degli altri, diceva per sè e pei soci dannati, la parte; era il corifeo.

Di solito i soggetti erano tolti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, o dalle vite dei Santi. Ma quando il poeta si staccava da questi têmi, allora, ispirato dal sentimento dell'arte (1) foggiava situazioni, caratteri, passioni, ed estendeva il piano dell' opera secondo le idee gigantesche del tempo, con regale magnificenza, con tutto il fascino della cavalleria, rendendolo svariato e ricco.

Tra le rappresentazioni più antiche di quest'ultimo genere, abbiamo *Stella*, di autore ignoto. Eccone uno schizzo:

Un imperatore di Francia aduna i suoi baroni ed annunzia d'essere costretto per affari urgentissimi a passare in Inghilterra. Indi ordina al siniscalco di condurgli la regina. Questa poco dopo si presenta al marito, il quale, avvisandola del suo divisamento di partire, le raccomanda Stella, unica e dilettissima figliuola rimastagli dalla prima moglie, tanto pianta e desiderata. La regina giura di averne cura.

Partito l' imperatore, mentre un giorno la regina passeggiava in compagnia di Stella nel giardino del palazzo, passano due mercanti, i quali, veduta la donzella, altamente ne lodano la leggiadria. La matrigna si sente ferita nel cuore dal serpe della gelosia; ma la soffoca, deliberando però di disfarsi di lei.

Chiama a sè Filoncina, sua cameriera, e le impone di chiamare Ugo ed Arnaldo suoi fidi servi; questi tosto si presentano alla sovrana, la quale li fa giurare di tenere il segreto su quanto essa sarà per commetter loro.

Indi si mostra dolentissima e racconta loro di avere trovata la figliastra in colpa disonestissima, ed essendo

(1) *Id. ibid.*

essa raccomandata dal padre e non potendo tener nascoste le conseguenze della colpa, stima atto santissimo di giustizia che la figlia muoia; unico partito a liberar l'imperatore da un dolorossimo colpo e la famiglia reale dall'infamia; la conducano quindi in un bosco e cautamente la uccidano ed in prova della loro fedeltà le rechino le mani dell'uccisa; ubbidiscano e ne avranno tesori in compenso e da servitori saliranno al grado di capitani. Gli assassini vanno al giardino e vedendo Stella che colà aggiravasi, la invitano affettuosamente a recarsi secoloro incontro all'imperatore che, già di ritorno dall'Inghilterra, appressavasi alla città. L'innocente giovinetta esulta di gioia e corre in compagnia de' suoi assassini; ma dopo lunghissimo cammino, inoltratisi in una tenebrosa foresta, essa domanda: Dove mi conducete? E questi, non senza compassione — qui ci rammentiamo il *Riccardo III* di Shakespeare — le annunziano che per ordine della regina deve morire e che a tal fine l'avevano condotta nel bosco. Stella impallidisce e con gemiti da impietosire le belve medesime, si raccomanda alla Vergine, madre di Dio; indi si rivolge a quei manigoldi e li supplica che la lascino in vita. Ugo e Arnaldo, non sapendo resistere a tanta passione, ondeggiano... ma poi pensando al giuramento fatto alla regina, convengono di lasciar in vita la donzella, ma di troncarle le mani per portarle alla sovrana. E così fanno; e sono dalla regina largamente ricompensati; ma nel dividersi il denaro vengono alle mani e Arnaldo uccide Ugo.

Qui lo spettatore dalla Francia è trasportato in Borgogna; potrebb'essere il secondo atto.

Il figlio del duca di Borgogna, avuta licenza dal padre d'andare a caccia, parte co' suoi baroni e s'interna nel bosco medesimo in cui la povera Stella era rimasta empiendo l'aria di altissimi lamenti. Appressatisi al luogo ove partono quelle strida, vede la sventurata donzella così orribilmente mutilata; le chiede chi sia stato e perchè ridotta

a sì lagrimevole condizione; essa si ostina a non rispondere, ma acconsente soltanto a seguirli alla corte del duca. Quivi essa viene medicata e guarita; e non passa lungo tempo che il giovane, preso dalla di lei straordinaria bellezza, dai modi onesti e gentili, innamorasene, e avuto il permesso del padre, la fa sua moglie.

Altro cambiamento di scena; si torna alla corte dell'imperatore.

Ritornato questi dall'Inghilterra, ode il caso della figlia, secondo che astutamente gli vien narrato dalla scellerata consorte e si rammarica inconsolabilmente. La moglie per distrarlo, pensa di bandire una giostra e perchè riuscisse solenne, vi invita tutti i baroni, tutti i principi dell'impero. Il giovine duca di Borgogna va in Francia, guadagna la giostra, ottiene il trionfo e siede a destra dell'augusto sovrano.

Torniamo in Borgogna.

Stella, sposa da più mesi ha partorito due bambini. Il duca manda un corriere a dar la lieta nuova al figliuolo che si trova ancora in Francia; il corriere, prima di presentarsi al suo principe, s'imbatte nella regina, la quale, interrogatolo sull'oggetto del suo messaggio, comprende che Stella è ancor viva; trema del pericolo da cui è minacciata e vuol porvi riparo. Ordina al messo che eseguisca l'imbasciata, ma innanzi di ritornare in Borgogna vuole che ritorni da lei, chè ha lettere importantissime da affidargli. Il messo, ricevuta la risposta del figlio del duca al padre, torna alla regina, la quale gli offre da bere ed egli tracanna allegramente un'ampia coppa di vino, ove è gran copia d'oppio, il quale non tarda ad operare il suo effetto e l'ingannato corriere cade sepolto in profondissimo sonno. Allora l'iniqua donna gli toglie frettolosamente di dosso la lettera e gliene ripone un'altra che essa aveva già preparata, contraffacendo la firma del giovane principe, il quale, nella falsa lettera, si rammarica dei nati bambini

e prega il padre li faccia morire insieme alla disonesta madre, dacchè erano frutto di un infame adulterio. Il messo si desta e s'affretta in Borgogna colla lettera fatale. Il duca, leggendola, rabbrividisce d'orrore; raduna i suoi baroni a consulta e costoro unanimamente consigliano di spegnere figli e madre; e l'infelice è strascinata in uno spaventevole bosco e abbandonata là co' suoi teneri bambini per essere divorati dalle fiere. Stella, benchè disperata, pure sapendosi innocente, implora, come sempre, la protezione della Vergine. In questa passa un romito, il quale le si avvicina, la rifocilla co' suoi selvaggi alimenti e a camparla dalle fiere la conduce in una vicina spelonca e quivi la lascia. L'infelicissima si inginocchia e manda alla Vergine una nuova fervidissima preghiera, e la Vergine le appare nella sua gloria, la conforta con dolci parole, le promette salvezza e miracolosamente le restituisce le mani.

Intanto il principe di Borgogna, tolto commiato dall'imperatore, ritorna ne' suoi stati; ode il caso, vede l'inganno senza conoscerne l'autore, e inorridito da questo inesplicabile tradimento, si fa condurre al bosco; quivi s'imbatte nell'eremita, il quale lo conduce alla spelonca ove Stella era ricoverata. Gli sposi piangono di gioia; il marito si maraviglia del portento delle mani restituite. Con parole cortesi s'accomiatano dal romito e con stupefazione e gioia di tutti giungono a corte. Il lutto si cambia in allegrezza; si apparecchiano sontuosissime feste ed in mezzo a un solenne banchetto, Stella, levatasi in piedi ed imposto silenzio, scioglie il mistero del suo lungo ed ostinato tacersi ed al duca, al marito, ai baroni, ai grandi tutti del regno rivela la sua condizione, raccontando la storia delle sue lagrimevoli avventure. Maravigliano i circostanti e tosto i due sposi fanno divisamento di portarsi in Francia, ed eccoli dinanzi all'imperatore, il quale si abbandona ai più vivi impeti di tenerezza ritrovando la figlia. Ne ascolta in-

tanto il racconto ed ordina che l'empia consorte sia spenta; le strappa la corona del capo e la pone su quello della sua Stella.

Con ciò si chiude il dramma.

Sulla fine del secolo XIII eccitò l'ammirazione universale in Italia l' *Ezzelino*, tragedia in versi latini del padovano Albertino Mussato, contemporaneo di Dante e già benemerito per la dignitosa sua Storia della discesa di Arrigo VII in Italia. Aveva già composta un'altra tragedia, anche questa in versi latini, l'*Achilleis*, ma questa sua seconda, l'*Ezzelino*, piacque tanto ai suoi contemporanei da meritargli la corona di lauro che solennemente gli fu posta in capo.

Correva già voce in Italia che l' immanissimo tiranno Ezzelino fosse figlio del demonio, essendo vezzo del popolino ricorrere al sovrannaturale quando non trova spiegazioni nelle vie ordinarie; e a dir vero, sì orrende e strane furono le crudeltà commesse da costui, da non parere opera d' uomo per quanto scellerato.

Ecco un abbozzo della tragedia del Mussato.

Atto primo. Adeleita, madre di Ezzelino e di Alberico, palesa ai figli essere essi nati dal demonio ed è tanto l'orrore che sente al rammentarsi di lui e de' suoi abbracciamenti, che perde i sensi. Rinvenuta, narra che era calata la notte e tutti giacevano immersi nella quiete, quando dall'imo fondo della terra s'udì un muggito; crollò come se si spaccasse; l'aria s' impregnò di vapori solfurei che s'addensavano come nubi. Poi tutta la casa splendette d' un subito fulgore soprannaturale; la nube le circondò il letto:

*Et ecce, pudor! adulterum ignotum mihi.*

— Come era l'adultero, o madre! chiede Ezzelino; ed essa:

— Non meno del toro aveva la testa, irsuta da adunche corna; lo coprivano ispide setole; una sanguigna luce gli emanava dagli occhi; le narici con continui soffi sbuffavano fuoco. Una favilla saliva intorno alle ampie orecchie e un fuoco perenne gli lambiva la barba.... E rimasi incinta di te, Ezzelino,

*digna veraque propago patris!*

indi, per altro abbracciamento, di Alberico.

Di tale origine infernale rallegrasi Ezzelino e corre nella più cupa stanza del castello, e si prostra al padre Lucifero e lo prega di prestargli il suo spirito perchè possa mostrarsi degno di lui. Quest' invocazione ci fa correre col pensiero a Milton. L'atto termina con un coro che si dimostra timido, e dolente per sinistri presagi.

Atto secondo. Un messo narra le calamità della patria e le prosperità di Ezzelino, il quale colle insidie e colle crudeltà si è già fatto signore di Verona e di Padova. Il coro deplora la pubblica miseria e chiede la vendetta celeste contro lo spietato tiranno.

Atto terzo. Ezzelino e il fratello parlano dei dominî acquistati e di quelli a cui aspirano. Entra Giramonte ed annunzia la morte di Monaldo, della quale esulta il tiranno; ma giunge a conturbarlo un messo colla nuova essersi presa Padova dai fuorusciti, entrativi coll' aiuto de' Veneziani, de' Ferraresi e del legato del papa. I suoi seguaci lo eccitano a correre alla rivincita. Resta il coro, che narra (un po' troppo presto, veramente) ciò che ha fatto Ezzelino tornato a Padova ed a Verona, cioè tesse l'orrenda storia delle di lui atrocità.

Atto quarto. Narransi brevemente da un messo gli eventi della guerra sostenuta da Ezzelino in Lombardia, la battaglia di Cassano d' Adda e il suo eroico combattere, e la di lui morte nel castello di Soncino. Il coro canta un'ode

saffica, rendendo grazie al cielo per la morte del tiranno e per la pace ricuperata.

Atto quinto. Si racconta la strage di tutta la famiglia di Ezzelino; e il coro finisce la tragedia moralizzando.

Ma il merito principale di Albertino Mussato fu di aver scelto per tema della sua tragedia un fatto nazionale. Così avesse avuto imitatori!

Anche Petrarca fu tra i primissimi coltivatori della drammatica, benchè non ci sia rimasta una sua commedia *Filologia* che egli distrusse. A lui pure vengono attribuite due altre composizioni, una *Medea* e l'espugnazione di Cesena fatta nel 1357 dal cardinale Albornoz e nella quale si rese celebre l'intrepida Cia degli Ordelaffi; ma questa la si crede invece di Coluccio Salutato, amico del Petrarca.

Le rappresentazioni passando per le varie gradazioni dell' arte, danno luogo anche alla commedia e alla farsa.

Poggio Bracciolini ne scrisse parecchie di quest' ultime in un suo libro a cui diede il nome di *Facetiæ*, portando le scene nel Vaticano, nelle stanze della Dateria.

Ecco il sunto di una:

Biagio, contadino, ha in un suo poderetto un albero di fichi squisitissimi e con quelli è in cammino di far denari, perciò è diventato avarissimo ed insolente. Un gentiluomo per punirlo gli fa una burla; si veste co' suoi amici da diavolo, con Belzebù caporale. Circondano l'albero dei fichi: indi Belzebù interroga i diavoli, ognuno dei quali racconta le prodezze che ha fatto nel mondo e, secondo i loro meriti, ricevono in premio da Belzebù chi quattro, chi sei, chi otto di que' fichi. A Squarciaferro ne toccano cento; egli sale sull'albero e non trova più fichi. Allora Belzebù, per compenso, gli concede di divorare Biagio, il quale da una capanna aveva veduto tutto e udita quella sentenza, scappa inseguito dai diavoli, fin che pel correre e per lo spavento cade e muore nelle braccia della moglie.

In questa farsa v'è anche satira, perchè i diavoli, nel raccontare le loro furfanterie, sferzano a sangue i vizî dei loro tempi e gli intrighi delle corti.

Eccone un'altra ancor più bizzarra, *I sette dormienti*, di Bernardo Pulci:

Sette fratelli, nati e domiciliati nella città di Efeso, per fuggire la persecuzione dell'imperatore Decio, si nascondono in una caverna, in cui, per effetto della grazia celeste, rimangono addormentati per trecento anni.

Passati questi tre secoli, si svegliano con un appetito facile a comprendersi, per cui il maggiore dei fratelli corre alla vicina città ed entra da un prestinaio per aver del pane. Il prestinaio, attonito per lo strano linguaggio di costui, pel vestire ancor più strano, e per la moneta antica e fuori di corso che ne riceve, lo fa arrestare. Allora il primogenito dei sette dormienti svegliati, dichiara che quella moneta gli era stata data da suo padre. — Ma allora, gli si risponde, sono scorsi trecento anni... ma quelli erano i tempi di Decio... — Ma che! è forse morto l'imperatore? — Ridono tutti; poi si va a pigliare gli altri sei fratelli e si chiudono tutti in prigione. Ma sopraggiunge il *deus ex machina*, il vescovo, il quale, udita la cosa, dichiara il miracolo; abbraccia i sette dormienti e li libera... Ma tutt'a un tratto, rammentandosi essi che sono al mondo da trecento anni, muoiono di vecchiaia. Coro finale degli astanti che moralizzano.

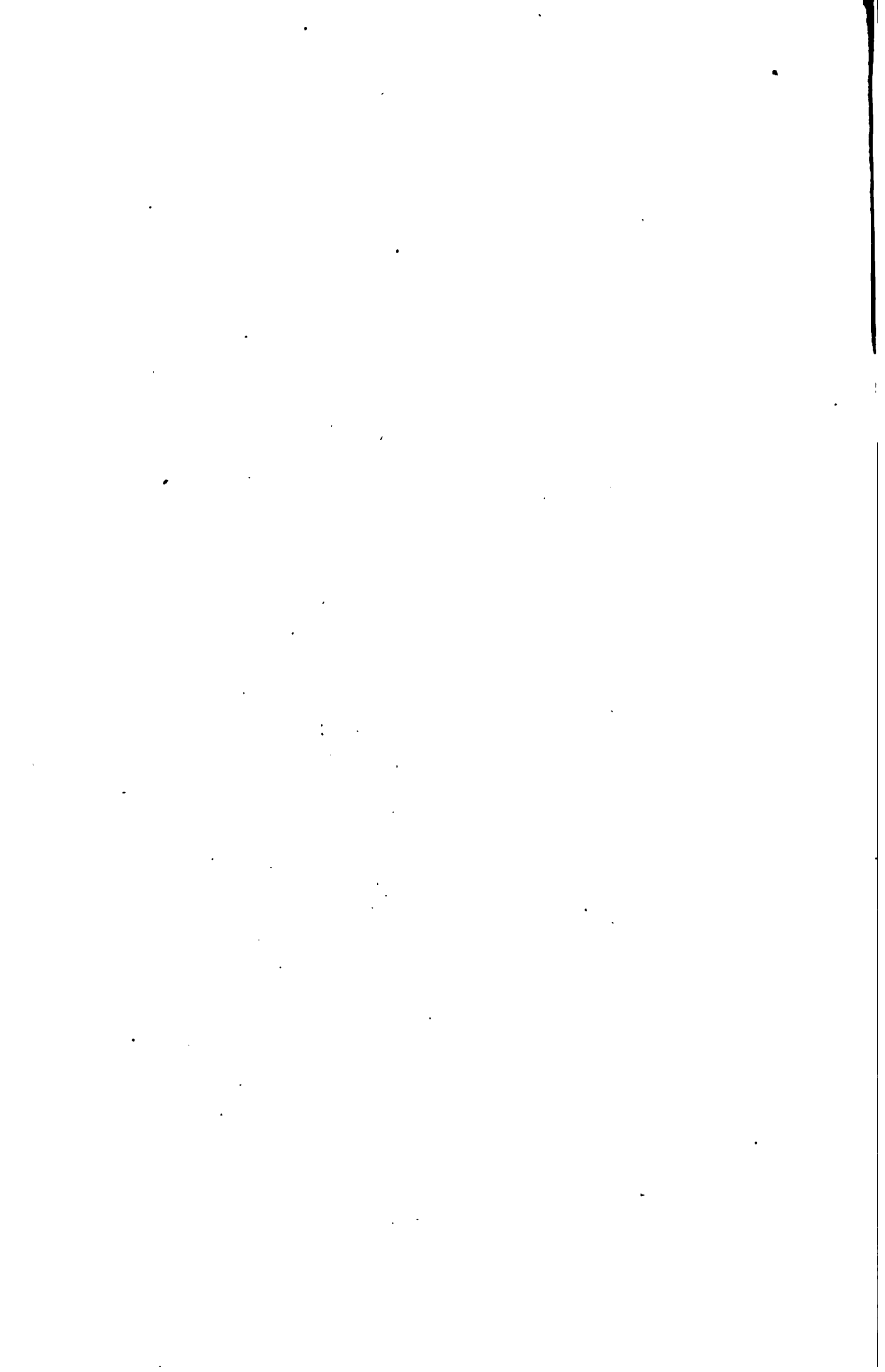
La scenografia di tutti questi spettacoli deve essere stata splendida, perchè questi non cadevano in mano di private speculazioni, ma erano sostenuti a spese del Comune o dalle oblazioni del popolo. Leggiamo nel Vasari che, per conseguire l'illusione teatrale, concorsero a que'tempi artisti distintissimi: il Brunelleschi, il Ghiberti, i due Pallaiolo ed altri.

Tra i più antichi compositori dal X secolo in avanti,

notiamo Bernardo Pulci e sua moglie Antonia, Antonio Araldo, Castellano Castellani, Alessandro Roselli, Socci porrettano, Tommaso Benci, Monsignor Dati, Antonio Benricevuti, suor Raffaella di Ser Cini, e più lodato, Feo Belcari.

# DAL 1500 AL 1700

## RIASSUNTO

I MEDICI — IL POLIZIANO — IL TRISSINO E LA TRAGEDIA
GIRALDI CINZIO — MANFREDI — IL TASSO
IL BIBBIENA E LA COMMEDIA — L' ARIOSTO
LUCREZIA BORGIA E LA CORTE DI FERRARA — MACCHIAVELLI
LE PASTORALI — L'OPERA — LE MASCHERE ITALIANE

TUTTO in Italia dopo il quattrocento annunciava al risorgimento della drammatica. Già apparivano, come abbiam veduto poc'anzi, la tragedia, la commedia, la farsa, di indole tutt'italiana, originale. I nostri novellieri avevano raccolto un ricchissimo materiale *drammatizzabile;* le novelle del Boccaccio fino a quelle di Giraldi Cinzio, avevano anzi passate le Alpi e, tradotte in tutte le lingne, offrivano larghissima messe al teatro del mondo intero, e tutti vi attinsero largamente, specialmente la scuola spagnuola ed inglese.

Invece il teatro italiano non progredì; cause principali di questa sosta fu la mania che invase i dotti italiani e i principi che li favorivano, di fermarsi per consolidare ed abbellire l'edificio del trecento cogli ornamenti e coi materiali tolti alla letteratura antica.

E fu fatalità inevitabile. In una età di entusiasmo frenetico per ciò che era antico, allorchè le produzioni di Eschilo, di Sofocle e di Euripide furono conosciute in tutta la loro bellezza dalle intelligenze italiane, il destino delle sacre rappresentazioni era immutabilmente stabilito. Continuarono ad esistere per molto tempo di poi, ma riconfinandosi nella parte più ignorante delle popolazioni,

rimasero immobili e prive di vita e la loro sorte non fu dissimile da quelle dei frutti che l'inverno colpisce immaturi sull'albero dove aggrinzano, avvizziscono, e cadono a marcire a piedi dell'albero.

Questa inerzia del teatro italiano, maggiormente spicca in confronto del teatro spagnuolo e dell' inglese. Il teatro di queste due nazioni ebbe un andamento in tutto differente dal nostro. Il dramma di Lopez de Vega, di Tirso de Molina, di Calderon de la Barca, di Shakespeare non è che il Mistero del medio evo tratto dalla sua cornice religiosa ed infinitamente migliorato, anzi, quanto a Shakespeare, ricreato e reso fecondo di nuove ed originalissime bellezze.

Ma il dramma italiano, formulatosi primamente nella sacra rappresentazione, ebbe sinistri auspici nella sua infanzia. Dopo aver dato tanto a sperare di sè, deviò, camminò sulle orme antiche e perdette ogni vigore di originalità.

Cosimo de' Medici, nel 1428, ereditate le immense ricchezze paterne, per farsi perdonare la libertà rapita ai Fiorentini, raccolse intorno a sè munificentemente i dotti e i più celebri artisti de'suoi tempi; aprì al pubblico biblioteche, ove erano raccolti manoscritti rarissimi, fondò cattedre di scienze e di letteratura, chiamandovi i più rinomati professori d'Europa. Quando Maometto II fu padrone di Costantinopoli, Cosimo raccolse i dotti bizantini e Firenze fu l'asilo, fu il centro del sapere degli antichi secoli. La scoperta della stampa aiutò potentemente gli sforzi dei Medici, moltiplicando a profusione le rare copie de'manoscritti greci e latini. I successori di Cosimo continuarono la sua opera. Michelozzo e Brunelleschi per l'architettura, Masaccio per la pittura, furono i precursori di Michelangelo e di Raffaello; e mentre questi sommi ingegni svegliavano nel popolo le idee dell'arte grandiosa, i dotti: Giovanni da

Ravenna, Guarino veronese, Traversari, Leonardo Bruni, Francesco Filelfo, aprivano a tutti i tesori della sapiente antichità e nel tempo istesso servivano, come interpreti, la diplomazia europea. Cosimo aprì un museo di scultura greca e romana nel suo palazzo e Lorenzo il Magnifico teneva presso di sè, come consiglieri ed amici, il Poliziano, Pico della Mirandola; e la madre sua, Lucrezia Tornabuoni, commetteva al Pulci di scrivere il *Morgante*.

Poliziano non è poeta che voli alto, nè che sfolgori per genio creatore; ma è dolce, sorridente, elegantissimo; il suo giocherellare o coi concettini, o colle vuote ampollosità, arieggia, preludia l'Arcadia. Citiamo a conferma del nostro giudizio il più lodato brano della sua favola, l'*Orfeo*, cioè il

Coro delle driadi

L'aria di pianti s'oda risonare,
Chè d'ogni luce è priva;
E al nostro lagrimare
Crescano i fiumi al colmo della riva.
Tolto ha morte dal cielo il suo splendore:
Oscurata è ogni stella;
Con Euridice bella
Colto ha la morte delle Ninfe il fiore.
Or pianga nosco Amore:
Piangete selve e fonti,
Piangete monti; e tu, pianta novella,
Sotto a cui giacque morta la donzella,
Piega le fronde al tristo lamentare.
L'aria di pianti, ecc.
Ahi spietata Fortuna, ahi crudel angue! (1)
Ahi sorte dolorosa!
Come succisa rosa

(1) Euridice, per sfuggire le insidie di Aristeo, morsicata da una serpe nascosta sotto l'erba, morì.

O come côlto giglio al prato langue.
Fatto è quel viso esague,
Che solía di beltade
La nostra etade far sì gloriosa;
Quella lucida lampa or è nascosa.
La qual solea il mondo illuminare.
L'aria di pianti, ecc.
Chi canterà più mai sì dolci versi?
Chè a' suoi soavi accenti
Si quetavano i venti
E in tanto danno spirano a dolersi.
Tanti piacer son persi,
Tanti gioiosi giorni
Cogl'occhi adorni che la morte ha spenti.
Ora suoni la terra di lamenti,
E giunga il nostro grido al cielo, al mare.
L'aria di pianti, ecc.

Anche papa Nicola V a Roma raccoglieva dotti, specialmente greci emigrati. A Ferrara per cura dei principi della Casa d' Este, rifiorivano le lettere, si aprivano università; i marchesi di Mantova, i duchi di Urbino, di Milano, tenevano corti sontuose e gareggiavano in splendidezza coi monarchi e coi pontefici.

Nè tardarono gli splendidi frutti; Michelangelo succedeva al Ghirlandajo e Raffaello al Perugino. Leonardo da Vinci era il principe della scuola milanese; Tiziano e Correggio s'immortalavano dipingendo il palazzo dei dogi e i papi Giulio II e Leone X eclissavano lo splendore di Nicola V.

In tutte queste corti, grandi e piccole, si aprivano anche i teatri, i quali concentrano tutte le arti.

I Medici, tosto imitati da altri principi, immaginarono i carri e i canti *carnascialeschi*, movendo a baldoria nelle vie, nelle piazze. Queste mascherate uscivano dopo il de-

sinare e rientravano a tre, a quattro ore di notte. Quelli che vi prendevano parte, vestivano splendidamente; e i carri erano seguiti da centinaia di cavalieri con torcetti di cera bianca, che accendevano al calar delle tenebre. Cantavansi, accompagnate dall'orchestra, canzoni, ballatelle, madrigali, barzellette. Erano autori di questi canti — raccolti poi dal Lasca nel 1559 — Lorenzo de' Medici, Bernardo Ruccellai, Alamanni, Gelli e il Lasca stesso.

A queste liete cavalcate contrapponiamo le lugubri della *Confraternita dei Piagnoni*, che rappresentavano il carro della Morte. Parecchi buoi in nero, tiravano il carro parimenti nero, dipinto intorno intorno d'ossa di morti e di croci bianche e sopra torreggiava una Morte colossale colla falce e in giro al carro erano sepolcri col coperchio; e in tutti quei luoghi ove il *trionfo* fermavasi a cantare, questi sepolcri si aprivano e ne uscivano uomini foggiati a scheletri, talmente naturali e veri, che il popolo rinculava inorridito e fuggiva spaventato. Sorgevano questi scheletri, al suono di trombe roche, e sedendo sopra i sepolcri loro, cantavano una lugubre nenia che cominciava: *Dolor, pianto e penitenza...* Innanzi e dietro il carro erano scheletri in gran numero sopra cavallacci scelti con molta cura tra i più strutti e ossuti, con gualdrappine nere tempestate di croci bianche, teste ed ossa da morto. Dietro il *trionfo* sventolavano dieci stendardi neri; mentre il carro progrediva, la *Confraternita*, con voci tremanti ed unite, cantava il *Miserere*, poi parte di quella canzone che vediamo scritta sotto le danze macabre:

> Morti siam, come vedete,
> Così morti vedrem voi;
> Fummo già come voi siete,
> Voi sarete come noi...

Giovanni de' Medici diventato papa Leone X, seguì l'istinto artistico della famiglia. Cardinale a 13 anni, esigliato

dalla sua città, soldato alla battaglia di Ravenna, ristabiliti i Medici a Firenze, fondò a Roma la biblioteca Laurenziana e mostrossi sempre gran signore, letterato, urbanissimo di modi e amico de'piaceri e dello spender largo, tanto che, giocando alle carte coi cardinali, si lasciava vincere quando il suo competitore era scarso di denaro. Era musico eccellente nel canto e nel maneggio di diversi istrumenti, e raccolse, per le rappresentazioni drammatiche nel Vaticano, una compagnia di attori, i quali in gran parte erano anche autori.

Aveva già prima levato gran fama di sè Pomponio Leto, calabrese, il quale aveva fatto rappresentare nei cortili dei palazzi dei più illustri prelati di Roma, le commedie di Terenzio e di Plauto, ammaestrando egli stesso alcuni giovinotti nell'arte del recitare. Il Muratori parla anche di un dramma intorno alla vita di Costantino, rappresentato nel carnevale del 1484.

Giovanni Giorgio Trissino, patrizio vicentino, diede pel primo una tragedia, *Sofonisba,* in versi italiani, e vi colse allori più facili di quelli che invano aveva cercato ottenere nel campo della poesia epica. Venne la *Sofonisba* rappresentata nel 1514, prima a Vicenza, indi a Roma.

Nella prima scena Sofonisba — è dessa uno de' più energici e appassionati tipi di donna che ci abbia lasciato l'antitichità — per sfogare il suo dolore, racconta ad Erminia le proprie sciagure; è una lunga tiritera di novantatre versi slombatissimi, prosa pretta, e che a stento si ponno leggere di seguito:

> Quando la bella moglie di Sicheo,
> Dopo l'indegna morte del marito
> In Africa passò. . . . . . .

e via di questo passo, fino a quando Sofonisba muore avvelenata tra le braccia della fida Erminia e del figliolino,

che bacia la madre, la quale si sforza invano di vederlo l'ultima volta:

SOFONISBA

A che piangete? non sapete ancora
Che ciò che nasce, a morte si destina?

. . . . . . . . . . . . .

Accostatevi a me... voglio appoggiarmi
Ch'io mi sento mancare e già la notte
Tenebrosa ne vien negli occhi miei.

ERMINIA

Appoggiatevi pur sopra il mio petto.

SOFONISBA

O figlio mio, tu non avrai più madre;
Ella già se ne va; statti con Dio......

ERMINIA

Ohimè... che cosa dolorosa ascolto!
Non ci lasciate ancor, non ci lasciate!

SOFONISBA

Io non posso far altro e sono in via...

ERMINIA

Alzate il viso a questo che vi bacia.
Riguardatelo un poco...

SOFONISBA

Ahimè.... non posso...
. . . . . . . . . . Io vado... Addio!

Giovanni Ruccellai, autore del poemetto sulle *Api*, amico del Trissino, scrisse anch'esso una tragedia, *Rosmunda;* i suoi versi sono un po' più sostenuti, ma sono tuttavia monotoni. Fece rappresentare la *Rosmunda* nel 1516 nel suo

giardino a Firenze, alla presenza di papa Leone X, che gli era cugino germano.

Lodovico Martelli scrisse la *Tullia;* Luigi Alamanni, l'elegantissimo autore della *Coltivazione*, tradusse l'*Antigone* di Sofocle; e l'Anguillara, l'*Edipo*, pure di Sofocle, che venne con grande sfarzo rappresentato nel 1565 a Vicenza, in un teatro di legno, espressamente costruito nel palazzo della *Ragione* dal Palladio. Vent'anni dopo il veneziano Giustiniano rifece la traduzione dell'istesso capolavoro sofocleo, che venne, parimenti con sontuosissimo apparato, riprodotto nel celebre teatro Olimpico di Vicenza, opera del suddetto Palladio e che per la morte di questo insigne architetto venne poi condotto a termine dallo Scamozzi.

Erano a questo punto le cose, quando a Giraldi Cinzio e a Sperone Speroni venne in mente di uscir dal comune in qualche modo; di farsi distinguere dalla folla degli autori mediocri che cercavano disotterrare i temi dei loro drammi dall'antichità, o che pecorilmente camminavano ricalcando le peste e ripeste orme di Plauto e di Terenzio.

Giambattista Giraldi Cinzio di Ferrara (morì nel 1573), dalle sue novelle *Gli Ecatomiti*, trasse argomenti per nove tragedie (1). L'*Orbecche* venne rappresentata alla corte del duca Ercole II e messa splendidamente in iscena dal Cantugo, amico dell'autore. Uno dei principali attori fu Sebastiano Clarignano di Montefalco, che il Giraldi nella dedicatoria chiama « il Roscio e l'Esopo de' nostri tempi. »

Ecco il sunto dell'*Orbecche:*

Sulmone re di Persia, uomo atrocissimo, informato dalla ingenua inesperienza della sua figlia Orbecche che la regina ha legame incestuoso col proprio figliuolo, spia i colpevoli, li coglie sul fallo e li uccide. Orbecche, cresciuta all'età da marito, accesa da violenta passione per Oronte, giovine

(1) *Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arenopia, Eufimia, Selene, Epizia.*

armeno di oscuri natali, lo sposa all' insaputa del padre e da questa segreta unione nascono due bambini. Sulmone, che ha già promessa Orbecche al re dei Parti, scopre come essa sia già moglie di Oronte: reprime lo sdegno, chiude nel petto il pensiero della vendetta, e finge anzi di perdonare agli sposi. Poi, avuto a sè Oronte, lo fa caricare di catene, gli fa troncare le mani e dopo scannati i due bambini sotto gli occhi di lui, uccide anche lo stesso Oronte. Fattagli recidere la testa, la compone insieme co' cadaveri sanguinosi dei figli dentro un vaso e copertolo con un velo, lo manda in dono ad Orbecche.

È certo che questa tragedia è stata ispirata dal *Tieste* di Seneca. Atreo che ammazza i nipoti e colle loro membra prepara al fratello la scellerata vivanda, suggerì la nauseabonda carneficina dell'atto quarto dell'*Orbecche:* così pure nella descrizione del bosco segreto nella reggia di Atreo: *Arcana in imo regia recessu patet*, ecc., è imitata quella del luogo ove succede la strage d'Oronte e de' suoi bimbi:

> Giace nel fondo di quest'alta torre
> In parte sì solinga e sì riposta
> Che non vi giunge mai raggio di sole,
> Un luogo destinato ai sacrifici
> Che soglion farsi dai re nostri all'ombra,
> A Proserpina irata, al fier Plutone,
> Ove non pur la tenebrosa notte
> Ma il più *orribile orrore* ha la sua sede.

Orbecche, come ognuno può immaginarsi, scoperchiato il vaso, inorridisce a tanto immane ed empio spettacolo, e fuori di sè, invasa dalla Furie — come nel *Tieste* — strappa un coltello ch'era rimasto confitto nel cadavere d' uno dei suoi figliuolini, corre al padre, lo trafigge, indi ammazza sè stessa.

Giraldi fu applauditissimo e si gloria dell' effetto ottenuto, delle emozioni violenti degli spettatori, dei singhiozzi,

dei pianti, delle grida, degli svenimenti delle donne... e dell' impressione curiosa, nòva nel pubblico a vedere — a mo' d'esempio — nella *Selene*, la regina e la sua figliuola tenere nelle mani per un atto intero le due teste tronche e sanguinolenti, che essi credono del marito e del figlio.

Non meno atroce è il fatto della *Canace*, tragedia dello Speroni, che anche lui tentava di cambiare il teatro in una beccheria. Canace è sugli ultimi minuti del nono mese di gravidanza, e ciò per opera di suo fratello; le vengono sul palco scenico i dolori di parto; si consiglia colla nutrice circa il modo di nascondere il suo disonore; ma crescono i dolori e Canace si ritira nelle quinte a deporvi due gemelli. Il genitore spietato scopre ogni cosa; fa lacerare a brandelli i due bambini e li dà ai cani.

Ma che non può la moda? che non possono gli applausi? Speroni e Giraldi ebbero tosto imitatori; ed ecco l'*Arcipranda* del Decio, l'*Issipile* del Mondella, e la *Semiramide* del Manfredi.

Il soggetto della *Semiramide* è tolto da quanto scrissero Diodoro e Giustino di questa regina degli Assiri, la quale, imbizzarritasi d'amare il figliuolo, viene da lui uccisa. Nella tragedia del Manfredi, Semiramide vuol sposare suo figlio Nino, che da sette anni è occultamente maritato con Dirce, dalla quale ha avuto, s'intende, i soliti due pargoletti. Ciò viene a conoscenza di Semiramide, la quale, furente, ammazza in un sotterraneo madre e figli. Nino viene a sapere cotesta strage e nello stesso tempo che Dirce è sua sorella; e allora ammazza la madre, poi sè stesso. Buoni, e di quando in quando, ottimi sono i versi del Manfredi, che in questo è superiore a tutti i dianzi nominati poeti tragici contemporanei.

Semiramide narra alla confidente Imetra quanto ha disposto di Nino e Dirce: « Imposi a Simandio che dicesse

A Nino ch'egli omai fosse disposto
A meco unirsi in matrimonio e ch'oggi

Voglio che insieme celebriam le nozze,
E che a questo non sia risposta o scusa.
A Dirce dissi: Al mio ritorno, o figlia,
Fa ch' io ti trovi tutta lieta e culta,
Ch'oggi sposa sarai di tal marito
Che a me grado n'avrai che tel destino.

Semiramide, oltre essere donna di non comune energia, mostra anche dello spirito, laddove, a chi le fa rispettosamente osservare che le leggi non permettono matrimonio tra madre e figlio, essa, che vuol proprio far *licito il suo libito in sua legge*, risponde:

Quanto alle leggi... ogni dì nascon leggi;
Ed io che posso e mi conviene il farlo,
Una faronne che da ora innanzi
Lecito fia al figliuol sposar la madre.

Indi così esprime la disperazione di Nino:

Parve di morte empirsi e restò chiusa
Sua vita io non so dove e fu simile
Nel viso ai morti e per buon spazio tacque.

Il delirio di tal razza di poeti-imitatori del Giraldi e dello Speroni andò anche sì oltre — scrive il Bozzelli *(Della imitazione tragica)* — che il Fuligni, monaco vicentino, volendo mostrar di possedere a perfezione la scienza della tortura e così probabilmente acquistar titoli e farsi scala a divenir capo dell' Inquisizione, si empì di santa collera contro que' suoi contemporanei, perchè non osavano spiegar forse bastante atrocità sul teatro e dopo di aver proposta a materia di nuova e, secondo lui, compassionevole tragedia la morte di Bragadino, attese ad ordirla egli stesso nelle solitarie celle di un monastero situato nelle montagne di Gubbio. Or qual si crede che sia il fondo

di questa storia? Eccola tal che viene riferita nelle memorie dei tempi.

Un visir di Selim II assedia l'isola di Cipro, occupata e difesa con valore dalle armi veneziane sotto il comando di Bragadino. Dopo lunga resistenza gli assediati, ridotti all'estremo, cedono con onorevole capitolazione. Ma l'esecrabile mussulmano, radunandoli con finte sembianze di bontà intorno alle sue tende, fa in un subito trucidare tutti i soldati, mozzar le orecchie al capitano e dopo aver disposto che questo sia trascinato per terra lungo spazio a derisione del popolo, lo fa scorticar vivo e riempita la pelle di fieno, la sospende ad un albero della sua galera. Per quanto — conchiude il Bozzelli — nell'esecuzione della tragedia questi sozzi orrori esser potrebbero modificati, chi potrà nella scelta di sì leggiadro soggetto non ammirare il tenero cuore ed il gusto finissimo di quel frate ribaldo?

Semiramide servì poi di canovaccio a Calderon de la Barca, a Crebillon, a Voltaire e finalmente a Rossini.

Pietro Aretino, di *fama infame*, diede anch'esso una tragedia (1546) l'*Orazia* (Celia Orazia, moglie di Curiazio) e non manca di pregi; vi abbondano però i concettini che preludiano il seicento:

> La gioventù, furor della natura,

E un feciale nell'atto primo:

> Fattor degli astri larghi e degli avari
> Che nelle empiree logge affiggi il trono
> Del volubil collegio de' pianeti...

e peggio ancora:

> Gli abbracciamenti e i baci sono i frutti
> Che le viscere, il cor, gli spirti e l' alma
> Colgono colle mani affettuose
> Negli orti della lor benivolenza...

L'Aretino dedicò l'*Orazia* a papa Paolo III, ai d'Este, ai Gonzaga, a Carlo V: l'Aretino, l'amico e il commensale di Giovanni delle Bande Nere, e del Tiziano, che sfoggiava lusso impudente e costumi sultaneschi, circondato da odalische che venivano chiamate *aretine*, Franceschina la cantante, Anzela Zaffetta, la bellissima cortigiana di Venezia, Pierina Riccia... L'Aretino, che morì vecchissimo cadendo all'indietro da una sedia pel gran ridere nell'udire un racconto osceno. È però giustizia dire che tra un atto e l'altro della sua *Orazia* compare sempre un coro a recitar squarci di morale.

Eccoci al *Torrismondo* di Torquato Tasso, il quale scrisse questa tragedia, mentre ancora udivasi l'eco dell'immenso applauso che aveva salutata l'*Aminta.*

La scena è in Arane, città della Gozia. Torrismondo re di Gozia e Germondo re di Svezia erano amici intimissimi. Germondo si era innamorato già di Alvida, figlia del re di Norvegia; ma per un odio radicato nelle due famiglie, non ardiva chiederla in isposa al padre. L'amico palesa il suo stato infelice a Torrismondo, il quale, per sollevarlo da quegli affanni crudeli, parte per la Norvegia, chiede per l'amico la mano di Alvida, l'ottiene e seco la conduce. Ma sopraffatto dalla tempesta, a stento giunge ad afferrare la sponda; ivi, appartatosi dalla ciurma, si riduce in luogo solitario; il buio della notte, il silenzio, i vezzi della giovinetta, tutto infine cospira a far divampare improvvisamente il fuoco d'amore nel cuore del giovine, il quale, perduta la ragione e chiusi gli occhi al dovere, stringe Alvida fra le braccia e le toglie il primo fiore della innocenza. Dopo un complicato avvicendarsi di fatti, Torrismondo viene a scoprire che Alvida è sua sorella; egli inorridisce e fugge Alvida, la quale, nulla sapendo dell'arcano, e credendosi abbandonata dall'amante, si uccide. Torrismondo si trafigge sul corpo della misera sorella; prima

però scrive a Germondo, lo prega a riunire il suo regno a quello di Svezia e gli raccomanda la povera sua madre, la quale muore anche essa di dolore. La morte di questa madre infelicissima è la sola che avviene sulla scena; le altre morti sono narrate.

Ecco le notturne inquietudini dell'innamorata Alvida, nell'atto primo:

.... Ohimè! giammai non chiudo
Queste luci già stanche in breve sonno,
Che a me forme d'orrore e di spavento
Il sogno non presenti; ed or mi sembra
Che dal fianco mi sia rapito a forza
Il caro sposo e senza lui solinga
Gir per via lunga e tenebrosa errando...
Or le mura stillar, sudare i marmi
Miro e credo mirar di nero sangue;
Or da le tombe antiche ove sepolte
L'alte regine fur di questo regno,
Uscir gran simulacro e gran rimbombo
Quasi d'un gran gigante.......

E più oltre Alvida dice:

Madre, io pur vel dirò, benchè vergogna
Affreni la mia lingua e risospinga
Le mie parole indietro; a lui sovente
Prendo la destra e m'avvicino al fianco;
Ei trema e tinge di pallore il volto
Che sembra (onde mi turba e mi sgomenta)
Pallidezza di morte e non d'amore...

E quando Torrismondo le propone le nozze di Germondo, essa freme credendosi schernita:

E Torrismondo è questi...
Questi che mi discaccia, anzi m'uccide,

Questi ch'ebbe di me le prime spoglie,
Or l'ultima ne attende e già ne gode...

E va crescendo fino alla disperazione:

Son rifiutata! O patria, o terra, o cielo
Rifiutata vivrò? Vivrò schernita?
Vivrò con tanto scorno? Ancora indugio?
Ancor pavento? . . . . . . . . . . .
Lacrimo ancor? non è vergogna il pianto?
Che fan questi sospir? timida mano
Timidissimo cor. . . . . . . . . . . .
Mancano l'armi all'ira, o l'ira all'alma?
Se vendetta non vuoi, ne vuole amore,
Basta un punto alla morte; or muori... ed ama
Morendo.

E si uccide e muore nelle braccia di Torrismondo:

Da poi ch'ella fu morta, il re sospeso,
Stette per breve spazio muto e mesto
Da la pietade e dall'orror confuso
Il suo dolor premea nel cor profondo;
Poi disse: Alvida tu sei morta... io vivo
Senza l'anima! e tacque.

Il monaco benedettino mantovano Teofilo Folengo, autore delle poesie *maccaroniche* sotto il nome di *Merlin Cocaio,* scrisse alcune tragedie cristiane, che andarono smarrite e un dramma la *Palermita*, che fu rappresentata a Palermo.

La commedia in questo secolo si alza e progredisce, sempre però imitando l'antica, non più quella di Seneca, sibbene quelle di Plauto e di Terenzio, e si smette dalla maggior parte degli autori la mania di scrivere in versi,

sostituendo la prosa, forma più naturale e meno provocacatrice alla declamazione.

La commedia *Calandria* del cardinale Bernardo Dovizio da Bibiena, ebbe un esito straordinario. Pare venisse per la prima volta rappresentata a Mantova, indi a Roma e dopo ad Urbino e finalmente a Lione (1548) in occasione della solenne entrata di Enrico II e di Caterina de' Medici, ai quali piacque tanto che regalarono 800 doppie agli attori italiani, espressamente chiamati da Firenze. Si cominciò allora in Francia a gustare la commedia nostra.

Il giorno dopo la rappresentazione della *Calandria* ad Urbino, così il Castiglione scrive al suo amico Lodovico Canossa vescovo di Tricarico « I nostri comici si fecero molto onore, specialmente nella *Calandria*. La vasta sala era ornata di frondi e di fiori e vedevansi sospese due file di lampadarî... La *Calandria* del nostro Bernardo piacque immensamente. Invece del suo prologo, se ne disse uno di mia fattura. Il primo intermezzo fu una moresca, *Giasone*, ballata da un *primo soggetto*, armato all' antica, di una spada e d'un magnifico scudo. Dopo comparvero due tori, assai bene imitati, e spiranti fiamme dalle fauci. Il buon Giasone si fece loro vicino e, aggiogatili, li fece arare; indi seminò i denti del drago e subito sorse dal pavimento una schiera di guerrieri, i quali, prima d'uccidere Giasone, danzarono una terribile moresca, dopo di che s'ammazzarono tra loro, fuori però della vista degli spettatori. Il secondo intermedio ci mostrò lo splendido carro di Venere, tirato da colombe cavalcate da amorini, piccini assai, e tuttavia ornati di arco e turcasso, e agitanti fiaccole accese. Essi furono preceduti da otto altri amori, i quali dapprima danzarono tra loro, poi con altri nove una bellissima moresca. Il terzo intermedio offrì il carro di Nettuno, trascinato da cavalli marini, benissimo fatti; ritto sul carro il Dio col tridente; sceso, ballò con altri quattro personaggi. Si ter-

minò lo spettacolo col carro di Giunone tirato da pavoni, dopo la commedia, un amorino si fece innanzi a spiegare il soggetto degli intermezzi. Poi vi fu musica. Quattro voci accompagnate da quattro viole, e così finì la festa con molta soddisfazione di tutti. »

Nel prologo che Bibiena scrisse per la *Calandria*, previene provenire il titolo del protagonista Calandro, uno sciocco oltre ogni credere « ma se ne videro tanti sciocchi sul teatro; Martino, per esempio, il quale credeva che la stella Diana fosse sua moglie e di potere a sua voglia diventare o un Dio, o un albero, o un pesce... » Poi il Bibiena afferma di non aver rubato nulla a Plauto. « Tuttavia se qualcuno non fosse del suo avviso, è pregato di star zitto col bargello. »

Ma eccoci giunti all'Ariosto, il quale compose cinque commedie: *La Cassaria*, *I Suppositi*, *La Lena*, *Il Negromante* e *La Scolastica*. Alfonso d'Este per farle rappresentare, fece costruire un teatro stabile secondo il disegno dello stesso poeta, il quale parimenti ebbe cura dell'ottima esecuzione, ammaestrando alcuni gentiluomini, e più d'una volta egli stesso disse il prologo. Le commedie dell'Ariosto furono giudicate le migliori che in quel secolo produsse la letteratura italiana; avvertiamo però che lo stesso giudizio fu dato di quelle del Macchiavello, almeno d'una sua, della *Mandragola*. Gli stessi critici dell'*Orlando*, nulla trovarono a dire delle commedie. Tuttavia è innegabile che l'Ariosto abbia imitato Plauto e Terenzio; lo afferma egli stesso nella prefazione ai *Suppositi*, dicendo che ha seguito Plauto e Terenzio, non solo nella dipintura de' costumi, ma anche imitandone i soggetti... Sgraziatamente, scrivendo in versi, scelse per le sue commedie il metro più noioso, irresistibilmente noioso, il verso sciolto sdrucciolo; e questa è forse la causa perchè il teatro ariostesco sia pochissimo letto.

*La Cassaria*. La scena dell'azione è in Sibari. Erofilo,

figlio di Crisobulo, ricchissimo mercante di Sibari e Caridoro, figlio del capitano di giustizia, giovani entrambi scapati, bontemponi e amicissimi, si erano innamorati di due belle donnette, le quali erano schiave di Lucramo, mezzano e mercante di fanciulle. Questo furfante, conosciuta la passione dei giovani, deliberava di approfittarne e di spennacchiarli; rincara la sua mercanzia, e mette i due poveri giovani alla disperazione, non sapendo essi come e dove trovar denaro. Volpino, servo di Erofilo, servo stereotipato sul tipo di quelli di Terenzio, che ama il suo padroncino quanto odia l'avaro padrone, si è assunto l'incarico di mettere Eulalia nelle braccia dell'innamorato giovane; perciò tenta tutti i mezzi, ma invano... mancano i quattrini. Lucramo ha deliberato che l'indomani partirà da Sibari; Volpino scopre l'astuzia di costui, che dà ad intendere di partire per mettere alle strette i due giovani; aguzza quindi il cervello e finalmente ordisce una trama, la quale deve condurre le cose a buon termine.

Appunto quella mattina era partito da Sibari il vecchio Crisobulo per portarsi a Procida, dove sarebbe rimasto parecchi giorni. Aveva lasciato nella sua stanza una cassa piena di fili d'oro, un tesoro insomma statogli affidato da certi mercanti fiorentini, i quali erano in litigio fra loro. La chiave della stanza è nelle mani di Nebbia, altro servo, il solo che godesse la confidenza del padrone, e perciò detestato da Volpino. Nebbia, è vecchio, è imbecillito, e per questo non sembra difficile a Volpino di ingannarlo e di trargli la chiave e quindi la cassa di mano, la quale cassa egli poi avrebbe lasciato in pegno a Lucramo per aver così da lui Eulalia.

Erofilo sulle prime non vuol saperne di una trama che avrebbe rovinato suo padre; ma Volpino insistendo e facendogli toccare con mano che in pochissimo tempo la cassa verrebbe ricuperata, decide il giovine a dargli consenso. Il padroncino chiede al Nebbia la chiave; questo

ostinatamente gliela nega; allora il giovane dà mano al bastone e giù legnate; a questo argomento il vecchio cede. Avute le chiavi, Volpino si mette subito all'opera; e corre anzitutto a trovar Trappola, un suo compare, e non dura fatica a persuaderlo a rendergli, senza alcun pericolo, un gran servizio. Prende i panni di Crisobulo, ne veste Trappola, e datagli la cassa, gli dice di farla trasportare a casa di Lucramo; gliela lascia in pegno, promettendogli che tra poco l'avrebbe ripresa; recagli il denaro che richiedeva per una delle sue donne e dà i contrassegni di Eulalia che il Trappola avrebbe poi condotta in luogo convenuto.

Fin qui le cose camminano bene; ma al Trappola nel condurre Eulalia, accadde un'avventura che mette in iscompiglio ogni cosa. Volpino si spaventa e si studia di riavere la cassa e di cavarla di mano a Lucramo, il quale davvero si apparecchia a partire quella notte medesima. Intanto Crisobulo, arrivato improvvisamente a Sibari, va a casa. Volpino lo vede, trema, si dà per ispacciato e finalmente, per cavarsi d'imbroglio, arruffa ancor più la matassa, e, dopo una scena magistralmente condotta, persuade il padrone che Nebbia ha rubata o lasciata rubare la cassa.

Durante questa scena Crisobulo aveva mandato a pregare Critone perchè, accompagnato da altri, si recasse a casa di Lucramo e gli levassero di mano la cassa. L'impresa riesce bene, e lasciando il mezzano che urla e bestemmia, ritornano da Crisobulo colla cassa. Volpino si crede salvo; ma ecco un caso imbrogliare le cose più di prima. Crisobulo, nel tornare a casa, con suo grande sbalordimento incontra un uomo vestito de'suoi panni: Trappola. Qui nuovo e terribile diverbio tra Crisobulo e Volpino; e Trappola sta sempre muto. Volpino allora tenta un ultimo colpo, e afferma al padrone che quell'uomo, vestito de' suoi panni, è proprio mutolo. Crisobulo chiama i servi, e loro comanda che leghino Trappola, il quale spaventato, scioglie la lingua e dice che Erofilo e Volpino l'ave-

vano vestito a quel modo e spiattella tutto l'occorso. Trappola è sciolto; Volpino viene legato e Crisobulo assolutamente vuol farlo impiccare.

Prima che avvenissero questi casi, Volpino aveva palesato lo stato delle cose a Fulcio, servo di Caridoro. Saputo che il compagno era a sì mal partito, Fulcio ne ha compassione e lo vuol liberare; e ci riesce in modo mirabile, così che la commedia finisce con soddisfazione di tutti. Crisobulo ricupera la cassa; Erofilo e Caridoro ottengono le amate fanciulle; Lucramo ne riceve il prezzo, ma spaventato dall'occorso, fugge da Sibari; Volpino è liberato.

*Il Negromante.* Il vecchio Massimo costringe il giovine Cinzio, suo futuro erede, a sposare una donna; ma Cinzio non può amarla, avendo già dato il suo cuore a Lavinia, figlia di Fazio. Tuttavia Cinzio obbedisce, ma non tocca mai la moglie, fingendosi impotente, sperando così di sciogliere il matrimonio. Massimo vuol guarirlo ad ogni costo e finalmente ricorre a un furbo che passa per astrologo e negromante. Costui, volendo arricchirsi a spese di Massimo, rimesta il tutto, ma non riesce che a far scoprire l'amore di Cinzio per Lavinia, rimanendo egli scornato e scoperto impostore.

Ecco come Cinzio narra al suo servo Temolo ed a Fazio le virtù del negromante « il cui garzone — dice Cinzio — mi narra di lui cose mirabili. »

TEMOLO

Fateci,
Se Dio v'aiuti, udir questi miracoli.

CINZIO

Mi dice che a sua posta fa risplendere
La notte e il dì oscurarsi...

TEMOLO

Anch'io so simile-
mente cotesto far...

CINZIO

Come?

TEMOLO

Se accendere
Di notte anderò un lume e di dì a chiudere
Le finestre. . . . . . . . . . . . .
Or sa far altro?

CINZIO

Fa la terra movere
Sempre che 'l vuole.

TEMOLO

Anch'io talvolta movola
S'io metto al foco o ne levo la pentola,
O quando cerco al buio se più gocciola
Di vino è nel boccale, allor dimenola...

CINZIO

Te ne fai beffe? e ti par d'udir favole?
Or che dirai di questo, che invisibile
Va a suo piacere?

TEMOLO

Invisibile? avetelo
Voi mai, padron, veduto andarvi?

CINZIO

O bestia,
Come si può veder se va invisibile?

TEMOLO

Ch'altro sa far?

CINZIO

Delle donne e degli uomini
Sa trasformar, sempre che voglia, in varî
Animali, volatili, quadrupedi...

TEMOLO

Si vede far tutto il dì, nè miracolo (1)
È codesto...

FAZIO

U' si vede far?

TEMOLO

Nel popolo
Nostro. . . . . . . . . . . .

FAZIO

Narraci
Pur come?

TEMOLO

Non vedete voi che subito
Ch'un divien podestato, commissario,
Notaio, pagador degli stipendî
Che li costumi umani lascia e prendeli
O di volpe, o di lupo, o d'alcun nibbio?

FAZIO

Cotesto è vero.

TEMOLO

E tosto ch'un d'ignobile
Grado vien consigliere o segretario

---

(1) Chi direbbe che questi sono versi dell'istessa penna che scrisse l'*Orlando*?

E che di comandare agli altri ha ufficio
Non è ver anche che diventa asino?

FAZIO

Verissimo!

TEMOLO

Di molti che si mutano
In becco, io vo' tacere. . . . . . .

La *Lena*. La protagonista, che dà suo nome alla commedia, esercita lo stesso mestieraccio di Lucramo; ai giovani galanti che vengono a farle visita, dichiara anzitutto che è pronta a servirli, ma denari, denari... chè delle chiacchiere non sa che farne. Ad uno di essi, Flavio — giovane dissoluto che viene a richiederla d'aiuto per possedere una fanciulla — dice: Non mi vorrai dare ad intendere che non sai trovare venticinque scudi. I tuoi pari trovano sempre denaro; se i tuoi amici ricusano di prestartene, non ci sono gli usurai? Manda i tuoi begli abiti dagli Ebrei; ne hai tanti...

La fanciulla della quale Flavio è invaghito, è figliuola di un vecchio libertino di nome Fazio, e che un giorno era stato l'amante della Lena, la quale séguita tuttavia a soccorrerlo col frutto degli onesti suoi guadagni. Ritratti nauseabondi, ma veri pur troppo, veri sempre...

Corbolo, servo di Flavio, giunge a mungere al vecchio e avaro padre del suo padroncino i venticinque ducati, facendogli credere che il povero giovine era stato spogliato di tutto dai masnadieri, fino degli abiti e che volevano quella somma prima di restituirli. Mentre Corbolo impastocchia quella fandonia, il buon padre, che in cuor suo ama molto il figliuolo, teme che sia stato ferito. Vorrebbe ricorrere al giudice; ma per questo bisogna slacciare la borsa. Sopraggiunge l' ebreo presso il quale Corbolo ha messo in

pegno i panni del padroncino. L'ebreo può tutto compromettere; ma l'abile Corbolo cava d'impaccio sè ed il padroncino; ha i venticique scudi e fa trovare insieme, all'insaputa di Lena, i due amanti. Tutto finisce con un matrimonio. È indubitabile che Molière ha preso Corbolo a modello del suo *Scapin* nelle *Fourberies de Scapin.*

Nei *Suppositi*, padrone e servitore cambiano parte. Erostrato, il giovane studente, si veste coi panni del suo servo Dulippo, per corteggiare la bella Polimneste, nella cui casa s'è fatto accettare per domestico, mentre Dulippo occupa il suo posto all'università. Il padre del giovinetto giunge a Ferrara dalla campagna e trova, non solo uno sconosciuto col nome di suo figlio nella di lui casa, ma anche un padre da commedia, inventato per meglio condurre l'intrigo e che sfacciatamente gli sostiene essere lui il vero Filogono, il babbo d'Erostrato. Entra poi di mezzo, per finir bene le cose, un dottor Cleandro, in sulle prime rivale d'Erostrato presso la bella Polimneste, il quale riconosce in Dulippo un suo figlio, statogli da tempo rapito ad Otranto dai Turchi.

Questa favola è tolta di pianta — come confessa l'autore nel prologo — in parte dall'*Eunuco* di Terenzio, e in parte dai *Cattivi* di Plauto.

Quando Ariosto morì, tra le sue carte trovossi un atto e mezzo d'una sua commedia intitolata *Scolastica,* che suo fratello Gabriele finì, seguendo il disegno lasciato da Lodovico.

Molti tacciarono l'Ariosto di immoralità; ma risponderemo colle istesse sensatissime parole che Emiliani Giudici diresse a coloro che rimproverarono l'istessa pecca al Machiavelli: « L'unico rimprovero che viene fatto al Machiavelli è la troppa licenza del linguaggio, non meno che la stessa indole oscena del soggetto. A questa obiezione è già stato risposto e provato, che la migliore apologia della *Cassaria* dell'Ariosto e della *Mandragola* del Machiavelli

e della *Calandra* del cardinale Bibiena e di quasi tutte le produzioni comiche del secolo XVI, sta tutta nella natura dei costumi. E se ciò non fosse, chi potrebbe trovare scusa alle oscene pitture dell'*Orlando* ed a talune più che vivaci descrizioni nella *Gerusalemme?* e chi ardirebbe impugnare la moralità, la costumatezza, il vero sentimento religioso di Torquato Tasso? Il poeta comico col fine apparente di divertire il popolo, inducendolo a ridere della propria fatuità, si propone lo scopo di purgare i costumi; il suo ministero quindi è solenne quanto quello del più rigido moralista.

Ma la via che il comico deve calcare è l'opposto di quella del filosofo, perchè una parla al cuore, l'altra all'intelletto; e i modi atti a conquistare il primo nulla valgono sul secondo. Il comico, che vuol correggere gli abusi della vita degli uomini, è obbligato a dare una fedelissima pittura, una fotografia di cotesta vita, ovvero presentarla nuda, tal quale è; dipingendo *di maniera*, fallisce al suo scopo. La commedia però col tempo perde la sua freschezza; dunque, per degnamente apprezzarla, bisogna risalire ai tempi che la produssero.

Non ebbe forse torto chi disse la disonestà delle parole essere in ragione inversa della disonestà dei costumi; e citava la Bibbia. Cioè: gli uomini a misura invecchiano, s'avvezzano al vizio e acquistano in pari tempo l'arte di velarlo colla modesta decenza delle parole. »

La scuola letteraria francese di quarant'anni fa, quella che si è soliti intitolare da Luigi Filippo, ebbe e davvero non sappiamo il perchè, il malvezzo di pigliarsela con noi Italiani, o mettendoci in ridicolo ne' romanzi, ne' viaggi, o bollandoci d'infamia nei loro drammi. Ed erano tempi tristissimi quelli per noi Italiani; schiavi, vilipesi, esigliati, taglieggiati, bastonati, impiccati... e facile quindi l'impune insulto, ingeneroso però, ed ingiusto oltremodo, chè infin

de' conti tutti i popoli del mondo ebbero ed hanno birboni ed uomini dabbene, dotti ed ignoranti. Victor Hugo, tra i drammaturghi francesi, è forse quello che mostrò maggior stizza contro noi; nel *Cromwell* questa stizza gli salì tanto alto da fargli uscir di bocca delle piccinerie contro gli Italiani, fino a dire bastare che un cognome finisca con un *i* per esser certi che chi lo porta è un furfante.

Satan pour intriguer doit prendre un nom en *i*...

Ma il bersaglio maggiore di questo celebre autore — che poi ci si è fatto amico dopo che l'Italia ebbe arrotondato e fissato il suo *punto* geografico — fu una donna, ciò che è contro il costume galante de' Francesi: la povera Lucrezia Borgia.

Fidando nei cronisti contemporanei ai Borgia, i quali dovevano avere naturalmente tanti nemici quante cattive azioni fecero, e non furon poche, Victor Hugo rovesciò sulle bionde e bellissime treccie di Lucrezia tutte le più luride e feroci malvagità umane, fino l'incesto col padre papa; e questo grido d'infamia, sull'ali delle divine armonie donizettiane, si sparse per tutto il mondo, e tutta la gran maggioranza di popolo, che sa di storia quanto trova nei libretti d'opera, imparò ad esecrare quell'innocente e ad adoperarne il nome come simbolo di crudeltà squisita e di bestiale sensualità.

Rifare la vita della calunniata Lucrezia, riabilitarla, presentarla qual fu realmente alle generazioni presenti e future, e placare quell'ombra sdegnata (colla quale Hugo avrà un bel conto da aggiustare all'altro mondo), era compito bello, giusto e pietoso ad un tempo. E chi sa a quanti sarà sorta in mente questa cavalleresca impresa, al leggere quanto in sua lode scrisse il Bembo, bellissimo e coltissimo gentiluomo che ne era innamorato pazzo e che — fin che potè — le stette al fianco; o al vedere (o baciare furtiva-

mente) la ciocca dei capelli d'oro di Lucrezia che vedonsi, insieme ad alcune sue lettere, nella biblioteca Ambrosiana...

Finalmente Lucrezia Borgia ebbe un campione valentissimo — il signor Gregorovius — che venuto dalla Germania, con pazienza e dottrina ammirabili, rovistando nei tesori tuttora sepolti degli archivi italiani, trovò di rifare da capo il ritratto della bella e buona principessa e di esporlo; del che noi Italiani gli dobbiamo lode molta e gratitudine (1).

Il signor Gregorovius nel suo libro: *Lucrezia Borgia*, narrando delle feste che ebbero luogo in Ferrara in occasione delle di lei nozze, ci dà una vivace e fedele descrizione della parte che vi ebbero le rappresentazioni drammatiche. E noi, riproducendo alcune di quelle pagine, siamo certi di far cosa grata al lettore e di mettergli avanti agli occhi il teatro dei tempi nei quali fiorivano appunto i begli e forti ingegni che sollevarono alquanto la commedia italiana.

Il duca Ercole d'Este, dopo lungo e maturo esame, aveva fissato il programma delle feste coi suoi mastri di cerimonie. In sostanza dovevano comprendere, come più o meno in congiunture simili a'giorni nostri, tre *distrazioni* principali: banchetti, balli e rappresentazioni teatrali. E proprio dall'ultima parte del programma, Ercole si prometteva l'effetto più grandioso e fama veramente onorevole presso tutto il mondo colto ed elegante.

---

(1) Di Lucrezia Borgia abbiamo appena qualcosa più di una leggenda; stando a questa essa non è che una Menade, l'ampollina del veleno in una mano, nell'altra un pugnale; una Furia con insieme i lineamenti belli e dolcissimi di una Grazia. Victor Hugo l'ha rappresentata qual mostro morale: e come tale fa ancora oggidì il giro dei teatri d'Europa, e così pure la concepisce tuttora l'immaginazione degli uomini in generale. Chi ama la vera poesia condannerà come un grottesco traviamento dell'arte poetica la *Lucrezia Borgia*, il dramma mostruoso del romantico poeta. Quanto poi al conoscitore della storia, questi di certo potrà sorridere e non senza peraltro scusare al tempo stesso la spiritosa parte dell'ignoranza e della credulità di lui ad una tradizione ammessa dal Guicciardini in poi. GREGOROVIUS *suddetto*.

Era egli uno de' più passionati fondatori del teatro della Rinascenza. Già parecchi anni innanzi aveva fatto da' poeti, presso la corte sua, tradurre in terza rima e rappresentare commedie di Plauto e di Terenzio. Avevano a tal uopo lavorato per lui il Guarino, il Berardo, il Collenuccio, il Bojardo stesso. Sin dal 1486 i *Menemmi*, la commedia prediletta di Plauto, erano stati rappresentati a Ferrara, vôlti in italiano. Nel febbraio del 1491, quando Ercole solenneggiò le splendide feste per lo sposalizio di suo figlio Alfonso con Anna Sforza, furono rappresentati di nuovo; e il giorno dopo fu data una commedia di Terenzio, l'*Anfitrione*, accomodato per la scena dal Collenuccio.

Vero è che mancava àncora in Ferrara un teatro stabile, ma ve n' era uno provvisorio, che bastava alla rappresentazione delle commedie, la quale peraltro, tranne congiunture eccezionali, non aveva luogo che nel carnovale soltanto. Ercole aveva a quest' oggetto disposta una sala del palazzo del Podestà, grande edifizio di architettura gotica, di rimpetto ad uno de' lati del Duomo, e che oggi tuttora esiste, chiamato palazzo della *Ragione*. La sala era, mercè un andito, in comunicazione con la residenza stessa.

L'elevata scena, detta allora *Tribunale*, avea un 40 braccia di lunghezza e 50 in larghezza. V'erano case di legno dipinto e tutto l' occorrente ad un scenario, roccie, alberi, e simili. Di contro agli spettatori la scena era chiusa da una parete di legno ornata di merli a guisa di muro. Nel mezzo del proscenio era l' orchestra, e ivi sedevano pure tutti gl'illustrissimi principi e ambasciatori. La grandissima sala, che serviva per gli spettatori, conteneva tredici file di sedie, fornite di cuscini, divise in modo che le donne rimanevan nel mezzo e gli uomini ai due lati. Tutta la sala era capace di un 3000 persone.

Ercole stesso, standosene forse ai suggerimenti dello Strozzi, dell' Ariosto, di Calcagnini e di altri umanisti di Ferrara, avrà disposto il teatro. Quelli e altri accademici

vi rappresentavano forse alcune parti; ma il Duca avrà chiamato attori anche da altri paesi, da Mantova, Siena e Roma. Difatto, tra uomini e donne, non eran meno di 110 personaggi. Egli fece pure allestire una nuova guardaroba. L'aspettazione per simile produzione in così solenne occasione doveva essere grandissima.

« La prima sera delle feste, fu dato un ballo nella sala grande della residenza. Il concorso fu tanto, che lo spazio non bastò. Lucrezia, sotto un baldacchino d'oro sontuosissimo, sedeva sur una tribuna, ove presero posto anche le principesse di Mantova e di Urbino e altre donne illustri, e da ultimo gli ambasciatori.

« Era quindi concesso, nonostante la folla, ammirare la raggiante bellezza di quelle donne, e gli abiti ricchi e le gioie preziose. Un ballo nella Rinascenza non aveva le forme rigide della moda odierna; era un diletto più naturale ed insieme più semplice; spesso ballavan donne con donne, e si ballava anche soli. Quanto a' modi di ballare, predominavano già i Francesi, perchè in quel tempo la Francia cominciava già a dettare le sue mode agli altri popoli. Nondimeno v'erano pure danze spagnuole e italiane. Lucrezia era una danzatrice seducente; e volontieri faceva mostra dell'arte e della grazia sua. Essa scese dalla tribuna e ballò più volte balli spagnuoli e romaneschi al suon di tamburini.

« Dopo il ballo ebbe luogo la rappresentazione drammatica con tanta impazienza attesa. Il Duca fece prima venire innanzi tutti gli attori in maschera e vestiario da scena per passarli a rassegna. Il drammaturgo o direttore della compagnia si presentò sotto la figura di Plauto; ed espose brevemente il programma teatrale, cioè disse l'argomento di tutte le opere da darsi nelle cinque sere. La scelta di commedie di autori drammatici viventi, non offrì al Duca, nel 1502, difficoltà di sorta non essendovene che poche davvero. La *Calandra* del Dovizi, che pochi anni dopo

ebbe tanto successo, non era scritta ancora. È vero che l'Ariosto aveva già composto la *Cassaria* e i *Suppositi*. Pure il nome suo non era allora grande tanto che gli toccasse l'onore di vederli rappresentati in quella ricorrenza. Di più il Duca voleva una produzione assolutamente classica; il mondo doveva parlarne; ed in effetto l'esecuzione teatrale fu quale sin allora non era stata vista mai in Italia. Noi ne abbiamo particolareggiate descrizioni, le quali non sono state per anco messe a profitto per la storia del teatro. In modo più preciso nelle posteriori relazioni intorno al Vaticano, sotto Leone X, esse mostrano la natura delle rappresentazioni drammatiche nella Rinascenza, e sono pertanto una classica dipintura del tempo.

« Chi sappia immaginare, stando alle relazioni del Cagnolo, dello Zambotto e d'Isabella, marchesa di Mantova, tutto quello splendido pubblico di ospiti nuziali, seduti ne'più ricchi abiti su quelle file di panche, vede innanzi a sè uno de'più belli e solenni convegni della Rinascenza. Tutto quello spettacolo così svariato di forme, tanto ricco di colori, accoppiati con quella scena anticheggiante e con quel che vi era rappresentato, le commedie plautine, e, incastrate negli intermezzi, le pantomine e le moresche, di carattere queste mitologico, puramente fantastico e burlesco sino all'oscenità, è cosa tanto romantica, che ci fa credere trasportati nel *Sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare.

« E il duca Ercole di Ferrara scambiamo con Teseo e il duca d'Atene, innanzi al quale e alle coppie degli sposi felici vengono date commedie e balli.

« Secondo il programma, del 3 agli 8 febbraio, eccetto una sera, dovevansi l'una dopo l'altra recitare cinque commedie di Plauto. Negl'intermezzi dovevano aver luogo azioni musicali e moresche. La moresca era ciò che ora chiamano il ballo, la pantomina intrecciata con la danza. L'origine sua risale all'antichità; e l'uso di essa si lascia già scoprire nel più oscuro medio evo.

« Primitivamente era una danza pirrica in vestiario scenico; e, come tale, si mantenne sino a' tempi nostri. Ricordo averla vista ancora nel 1852 ballare pubblicamente nel porto di Genova. Tolse il nome, a mio credere, da questo, che in tutti i paesi latini, che ebbero a subire l'invasione de' Saraceni, la danza pirrica voleva quasi rappresentare una pugna tra Cristiani e Mori, e, per ragione di contrapposto, usava far apparire questi ultimi sotto la figura di negri. Poi il concetto di moresca fu esteso ed applicato a significare il ballo in generale.

« Con accompagnamento di flauti e violini s'eseguivano, ballando, scene d'ogni specie, tratte da' miti antichi, dalla vita cavalleresca come dalla comune. Vi erano pure danze di persone mostruosamente fantastiche, di rozzi idioti e villanzoni e contadini, di selvaggi e satiri, sui quali fioccavano bastonate a tutt' andare, nel più barbaro modo che mai. Sembra che questo ballo romantico abbia proprio, in Ferrara, servito di spinta allo svolgimento di una particolare coltura. Quella città fu difatti la culla dell' epopea romantica, di Mambriano e di Orlando. Non accade dire che, lo stesso come a' dì nostri, il ballo aveva pel pubblico la massima attrattiva. Ad una commedia plautina invece, che su uomini che sentono alla moderna non può aver altro effetto che di un gioco di burattini; quel pubblico, se era di buona fede, doveva provare noia veramente profonda. E le rappresentazioni duravano quattro a cinque ore, dalle sei o sette di sera alla mezzanotte.

« La prima sera, poichè il Duca ebbe condotto gli ospiti nella sala del teatro, e questi ebbero preso posto, venne prima fuori Plauto avanti alla principesca coppia, e recitò un complimento. Quindi cominciò la rappresentazione dell'*Epidico*. Terminato il primo atto, e così anche dopo gli altri, seguì il ballo. Con l'*Epidico* s' innestarono cinque bellissime moresche. Comparvero prima dieci gladiatori; al suono di tamburini fecero una danza pirrica, con celere

movimento e con varie armi. Alla seconda presero parte dodici persone in altro vestiario. La terza rappresentava un carro, tirato da un unicorno e guidato da una giovinetta. V' eran sopra alcuni uomini legati a un tronco e, seduti fra cespugli, quattro sonatori di liuto. La donzella sciolse i primi, che, scesi, fecero la moresca; mentre altri cantavano bellissime canzoni; almeno così assicura il Cagnolo; ma la marchesa di Mantova, di gusto così raffinato, stimò invece la musica tanto tetra, da non meritar quasi menzione alcuna. Nelle sue notevoli lettere, Isabella si mostra critica acuta, non solo degli spettacoli teatrali, ma di tutte le feste date in occasione delle nozze. La quarta moresca fu ballata da dieci Mori, con candelotti accesi in bocca. La quinta di nuovo da dieci uomini vestiti in modo fantastico, con piume al capo e aste in mano, in cima delle quali ardeva un gran fuoco. Finito l'*Epidico* e le moresche, furono anche regalati esercizi ginnastici.

« Il 4 febbraio, venerdì, Lucrezia non si lasciò vedere prima del mezzogiorno. Il Duca frattanto condusse gli ospiti in giro per la città. S' andò a far visita ad una santa donna, suora Lucia di Viterbo, che Ercole, rigoroso credente, si era tirata a Ferrara come una rarità preziosa.

« La monaca ogni venerdì rinnovava la Passione; mentre nel corpo suo apparivano le stimate ne' cinque luoghi, com' ebbe Cristo. E difatti ella donò all' ambasciatore francese alcune pezzuole che aveva tenute sopra le stimate; e monsignor Rocca Berti le tolse con grande divozione. Di lì s' andò a vedere il vecchio castello, ove il Duca fece mostra dell'artiglieria ferrarese, materia prediletta degli studi suoi. S' andò dopo ad aspettare madonna Lucrezia, la quale apparve più tardi nella grande sala, accompagnata da tutti gli ambasciatori. Si ballò sino alle sei di sera; e quindi ebbe luogo la rappresentazione: le *Baccadi*, che durò cinque ore. Isabella la trovò smisuratamente lunga e noiosa. Vi furono anche balli come nell'*Epidico*.

Persone vestite di panno color di carne tenevano in mano, danzando, torce che ardevano spandendo odorosi effluvî. Altre figure fantastiche eseguirono una lotta danzante con un drago.

« Il 7 febbraio sulla piazza del Duomo vi fu torneo fra un bolognese ed un imolese, e si terminò senza sangue. La sera fu data l'*Asinaria*, con una moresca veramente bizzarra. Apparvero quattordici satiri, fra' quali uno con in mano una testa d'asino inargentata, e dentro un oriolo a suono. I satiri danzarono su quella melodia; fecero poi una caccia di uccelli d'ogni specie e di bestie feroci.

« A questa rappresentazione tenne dietro, nel secondo intermezzo, una produzione di otto cantori, fra i quali una donna di Mantova, che si fece sentire con accompagnamento di tre liuti. Alla fine fu data una moresca rappresentante tutta la serie de' lavori campestri, aratura, seminagione, mietitura e battitura delle biade; e quindi celebrazione delle feste della messe. Questo ballo allegro e spigliato, forse il meglio riuscito di tutti, si chiuse con un ballo campestre al suono di zampogne.

« L'ultimo dì delle feste, l'8 febbraio, era anche l'ultimo di carnovale. Gl'invitati, che subito dopo volevan partirsi, presentarono donativi alla sposa, parte in belle stoffe, parte in argento lavorato. Il più curioso le venne da' rappresentanti di Venezia. L'eccelsa Repubblica aveva mandato per le feste a Ferrara due nobili uomini, Nicolò Dolfini e Andrea Foscolo, entrambi vestiti con gran lusso a spese dello stato. Il vestimento allora non era men costoso che bello, e i sarti della Rinascenza non potrebbero che guardare con disdegno quei de' giorni nostri. In quel tempo, quando l'arte era nel massimo fiore, anche i sarti erano veri e proprî artisti. Lavoravano nelle stoffe più preziose, velluto, seta e broccato d'oro; e i colori, l'andatura delle pieghe e il taglio degli abiti, tutto ciò era fornito da pittori. Il vestito era adunque qualcosa, cui si

annetteva il più alto valore, qual condizione essenziale all'apparenza della bella persona. Tutti i relatori delle feste di Ferrara non tralasciarono mai di notare con ogni particolarità gli abiti che in ciascuna solennità vestivano Lucrezia e altre dame di alta origine, e descrissero anche quelli degli uomini.

« Quanto, in punto di vestito, si mettesse importanza sempre e in ogni luogo, lo mostran pure le relazioni che i Veneziani mandarono in patria, e che Marin Sanudo ha inserite nel suo *Diario*. E ancora meglio lo prova il fatto, che i due ambasciatori di Venezia, prima di muovere per Ferrara, dovettero mostrarsi pubblicamente, innanzi al Senato riunito; ne' loro abiti nuovi; grandi mantelli in forma di pallî di velluto cremisino foderati di ermellino e con cappucci simili. Più di 4000 persone erano ad ammirarli nella sala del Gran Consiglio, e la piazza di San Marco era gremita di popolo curioso di vederli, quasi bestie rare e maravigliose. I nuovi abiti richiesero l'uno 32 e l'altro 28 braccia di velluto.

« Appunto questi pallî portarono gl'inviati, qual regalo di nozze, alla duchessa Lucrezia, siccome era stato deciso dalla Signoria di Venezia. Il bizzarro presente fu offerto con forme di pretensione insieme e d'ingenuità. I due nobili signori tennero dapprima un lungo discorso, l'uno in latino, l'altro in italiano; poscia, ritiratisi nell'anticamera e toltisi quivi le superbe vesti, andarono a consegnarle alla sposa. La natura del regalo e la pedanteria degli esibitori furono, del resto, materia di scherno e di riso alla corte di Ferrara.

« La sera si ballò l'ultima volta, e s'assistette quindi all'ultima produzione teatrale, la *Casina*. Prima che questo cominciasse, fu suonata una musica del Rombonzino, e insieme furon cantate barzellette in lode degli sposi. Anche nella *Casina* furono incastrati parecchi pezzi di musica. Al terzo intermezzo sei violinisti suonarono benissi-

mo, e tra questi si produsse come dilettante anche Don Alfonso. Sembra che specialmente in Ferrara l'arte di suonare il violino avesse toccato un grado di notevole perfezione, perchè, quando Cesare Borgia nel 1498 andò alla corte di Francia, richiese il duca Ercole di alquanti suonatori per condurli seco in Francia, ove simili artisti eran molto ricercati.

« Il ballo consistette in una danza di rozzi uomini, che si contrastavano il possesso di una bella fanciulla, sinchè non apparve il Dio d'amore, accompagnato da musici, che la liberò da quelle strette. Poscia si vide una grandissima palla che si divise in due, e cominciò a risuonare di musicali accordi. Vennero infine dodici svizzeri con alabarde e con bandiera nazionale ed eseguirono con gran destrezza una danza pirrica.

« Se, come il Cagnolo riferisce, le rappresentazioni drammatiche terminarono con questa scena, si sarebbe potuto rimproverare all'ordinatore della festa il poco buon senso, anzi il manco di spirito. Le moresche riunivano in sè il doppio carattere dell'opera e del ballo; ed esse furono le uniche produzioni inventate per queste feste nuziali.

« Ma se si paragonano le feste di Ferrara con quelle date in occasione degli sponsali di Lucrezia al Vaticano, è certo che le prime restano di molto inferiori (1). Perchè nelle feste di Roma noi vedemmo commedie pastorali con allegorie allusive a Lucrezia, a' principi di Ferrara, a Cesare ed Alessandro Borgia. Invece in quelle di Ferrara non l'ombra di scene di tal genere, tutte ingegnose o almeno tenute per tali. »

Niccolò Macchiavelli. Il profondo pensatore che scrisse la *Storia fiorentina*, il *Trattato dell' arte della guerra*, e il libro *del Principe*... ci lasciò anche la *Mandragola*, capo-

(1) È vero; tuttavia non abbiamo fatto cenno delle feste vaticane, bastando queste di Ferrara a dare un' idea delle rappresentazioni di quel secolo.

lavoro del teatro comico italiano, anche considerato come modello stupendo di stile e di lingua; la *Mandragola*, che Voltaire preferiva alle commedie di Aristofane e che valse essa sola a sostenere alto la commedia italiana fino a che comparve Goldoni.

Sembra che il segretario fiorentino la scrivesse durante il suo esiglio a S. Cassiano. Infatti, nella sua lettera al Vettori, fa sapere come occupasse il tempo ora con gente plebea e villana, dalle quali studiava forse personaggi e frasi per la sua commedia, ora chiudevasi nel suo studio a interrogare i grandi uomini dell'antichità.

È giustamente celebre questa lettera che il Macchiavelli scrisse dal luogo del suo ritiro a Francesco Vettori a Roma:

« Io mi sto in villa, e poichè seguirono quelli miei ultimi casi, non sono stato, ad accozzarli tutti, venti dì a Firenze. Ho insino a qui uccellati dei tordi di mia mano, levandomi innanzi dì; impaniavo, andavane oltre con un fascio di gabbie addosso, che pareva il Geta quando tornava dal porto con i libri di Anfitrioni; pigliavo almeno due, al più sette tordi. Così stetti tutto settembre, di poi questo badalucco ancoracchè dispettoso e strano, è mancato con mio dispiacere, e quale la vita mia dipoi vi dirò. Io mi levo col sole, e vommi in un mio bosco che io fo tagliare, dove sto due ore a riveder l'opere del giorno passato, ed a passar tempo con que'tagliatori che hanno sempre qualche sciagura alle mani, o fra loro o co' vicini...

« Partitomi dal bosco, io me ne vo ad una fonte, e di qui in un mio uccellatoio, con un libro sotto, o Dante, o Petrarca, o uno di questi poeti minori, come dire Tibullo, Ovidio e simili. Leggo quelle amorose passioni, e quelli loro amori, discordandomi de' mia, e godomi un pezzo in questo pensiero.

« Trasferiscomi poi in sulla strada nell' osteria, parlo con quelli che passano, domando delle nuove de'paesi loro,

intendo varie cose e noto vari gusti e diverse fantasie di nomi. Viene in questo mentre l'ora del desinare, dove colla mia brigata mi mangio di quelli cibi che questa mia povera villa e paùlolo patrimonio comporta. Mangiato che ho ritorno nell'osteria; qui è l'oste per l'ordinario un beccaio, un fornaciaio, due mugnai. Con questi io m'ingaglioffo per tutto dì a giuocare a cricca, tric-trac, e dove nascono mille contese, o mille dispetti di parole ingiuriose, ed il più delle volte si combatte un quattrino, e siamo sentiti nondimeno gridare da San Casciano. Così rivolto in questa villa traggo il cervello di muffa, e sfogo la malignità di questa mia sorte, sendo contento mi calpesti per quella via, per vedere se la se ne vergognasse. Venuta la sera, mi ritorno a casa, ed entro nel mio scrittoio, ed in sull'uscio mi spoglio quelle vesti contadine, piene di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecentemente entro nelle antiche corti degli antichi uomini, dove la loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che *solum* è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandare della ragione delle loro azioni; e quelli per umanità mi rispondono; e non sento per quest'ore di tempo nessuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte; tutto mi trasferisce in loro. »

« Macchiavelli in una *Stanza*, così dipinge l'animo suo tribolato:

Io spero, e lo sperar cresce il tormento;
Io piango, e 'i pianger ciba il lasso core;
Io rido, e 'i rider mio non passa drento;
Io ardo, e l'arzïon non par di fuore;
Io temo ciò ch'io veggo, e ciò ch'io sento.
Ogni cosa mi dà uman dolore;
Così sperando piango, rido ed ardo,
E paura ho di ciò ch'i' odo o guardo.

*La Mandragola.* Interlocutori: Callimaco — Siro — Messer Nicia — Ligurio — Sostrata — Fra Timoteo — Lucrezia — Una donna.

Dopo una canzonetta cantata da ninfe e da pastori, c'è il prologo in cui, mostrando la scena, l'autore avverte che essa è in Firenze:

Quest'è Firenze vostra:
Un' altra volta sarà Roma o Pisa.
. . . . . . . . . . . . .
Quell'uscio, che m'è qui sulla man ritta,
La casa è di un dottore
Ch'imparò su Boezio leggi assai.
Quella via che è là in quel canto fitta,
È la via dell'amore
Dove chi casca non si rizza mai...
Conoscer poi potrai
All' abito d'un frate
Qual priore od abate
Abiti il tempio che all' incontro è posto.
. . . . . . . . . . . . . .
La favola Mandragola si chiama.
La cagion voi vedrete
Nel recitarla, come io m' indovino.
Non è il compositor di molta fama,
Pur se voi non ridete,
Egli è contento di pagarvi il vino.
Un amante meschino,
Un dottor poco astuto,
Un frate mal vissuto,
Un parassito di malizia il cucco,
Fien questo giorno il vostro badalucco...
. . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . Stia ciascuno attento
Nè per ora aspettate altro argomento.

Atto primo. Callimaco spiega il motivo del suo trovarsi a Firenze. Mentre era a Parigi — dice — ragionando com' era solito con un fiorentino, Camillo Calfucci, « venimmo in disputa dove erano più belle donne, o in Italia, o in Francia; e perch' io non poteva ragionare delle italiane, sendo sì piccolo quando mi partî, alcun altro fiorentino ch' era presente, prese la parte francese e Camillo l' italiana; e dopo molte ragioni assennate da ogni parte, disse Camillo, quasi irato, che se tutte le donne italiane fossero mostri, una sua parente era per riavere l' onor loro... e nominò Lucrezia, moglie di messer Nicia Calfucci, alla quale dette tante laudi di bellezza e di costumi, che fece restar stupito qualunque di noi; e in me destò tanto desiderio di vederla, che io, lasciata ogni altra deliberazione, nè pensando più alle guerre o alla pace d'Italia, mi messi a venir qui, dove arrivato, ho trovato la fama di donna Lucrezia essere minore assai che la verità e sommi acceso in tanto desiderio d'essere seco, che io non trovo loco. » Gli chiede Siro se ha alcuna speranza di riuscita: crolla tristamente il capo Callimaco e risponde che spera in due cose: « L' una la semplicità di messer Nicia che, benchè dottore, è il più semplice e il più sciocco uomo di Firenze: l' altra la voglia che lui e lei hanno di avere figliuoli, chè sendo stata sei anni a marito, e non avendone ancor fatto, ne hanno, sendo ricchissimi, un desiderio che muoiono. » Ci sarebbe anche la madre di lei « ma l'è ricca, tale ch'io non so come governarmene. »

— C'è altro? chiede Siro.

— Sì, una piccola cosa. Tu conosci Ligurio, che viene continuamente a mangiar meco; costui fu già sensale di matrimonî; di poi s' è dato a mendicare cene, desinari; e perchè egli è piacevol uomo, messer Nicia tien con lui una stretta dimestichezza e Ligurio l' uccella, e benchè nol meni a mangiar seco, gli presta alle volte denari. Io

me lo son fatto amico e gli ho comunicato il mio amore e lui m'ha promesso di aiutarmi colle mani e coi piè...

SIRO

Guardate ch'ei non v'inganni; questi pappatori non sogliono avere molta fede.

Callimaco risponde che terrà fede, avendogli promesso dei buoni denari se l'aiuterà. Intanto Ligurio persuaderà messer Nicia ad andar colla sua Lucrezia ai bagni. — Che fa a voi questo viaggio? — Molto; chè le donne talvolta in simili luoghi cambiano natura e poi darò feste, divertimenti... Che so io? di cosa nasce cosa e il tempo la governa.

Entrano messer Nicia e Ligurio. Siro parte e Callimaco si ritira a parte per essere poi a tempo a parlare con Ligurio, quando si sarà spiccato dal dottore.

Messer Nicia trova buono il consiglio che gli dà Ligurio d'andare ai bagni, ma non ci va di buone gambe. — Perchè? — Perchè deve mettere sossopra casa e masserizie; poi i medici non s'accordano; chi gli indica i bagni di S. Filippo, chi quelli alla Porretta, un altro quei della Villa « e mi parvero parecchi uccellacci; e a dirti il vero, questi dottori di medicina non sanno quello che si pescano. » — Gli è perche voi non volete perder la cupola di veduta. — Ma che! soggiunse messer Nicia piccato; io ho viaggiato assai, e non si fece mai la fiera a Prato ch'io non vi andassi... e ti vo' dire più là: io sono stato a Pisa, a Livorno: o va!

Messer Nicia vantasi inoltre di aver visto il mare a Livorno. — Quanto è egli maggiore che Arno? — Che Arno! egli è per quattro volte... per più di sei... per più di sette, mi farai dire... e non si vede se non acqua, acqua, acqua...

Ligurio e Callimaco predispongono il loro piano: messer Nicia vuol consultare un medico, per sapere a qual bagno sia meglio andare; Callimaco fingerà di esser questo

medico, un medico che ha studiato a Parigi e che di passaggio trovasi a Firenze. E il primo atto finisce con una canzoncina:

Chi non fa prova, Amore,
Della tua gran possanza, indarno spera,
Di far mai fede vera
Qual sia del cielo il più alto valore.
Ne sa come si vive insieme e muore;
Come si segue il danno e il ben si fugge,
Come s'arma sè stesso
Men d'altri, come spesso
Timore e speme i cuori agghiaccia e strugge
Nè sà come egualmente uomini e Dei
Paventano l'arme di che armato sei.

Atto secondo. Ligurio parla a messer Nicia di Callimaco, come d'un gran medico, e lo persuade a consultarlo; ma il babbeo, che è anche presuntuoso perchè addottorato, rispondegli: « Della scienza di cotesto Callimaco io ti dirò bene come io gli parlo, s'egli è uomo di dottrina, perchè a me egli non venderà vesciche. » E bussano all'abitazione del finto medico — Chi è quello che mi vuole? — È messer Nicia: Bona dies, domine magister — Et vobis bona, domine doctor...

Basta questa risposta perchè messer Nicia creda nella dottrina di Callimaco, tanto più che Siro gliene dice ogni bene. Callimaco, in una stupenda scena, che però non osiamo riprodurre, induce il credenzone a far bere alla di lui moglie Lucrezia un decotto di mandragola, il quale decotto avrà virtù di renderla indubbiamente incinta. « Questa è una cosa esperimentata da me due para di volte e trovata sempre vera; e se non era questo, la reina di Francia sarebbe sterile, ed infinite altre principesse di quello stato. »

— E quando avrebbe ella a pigliare la pozione? domanda messer Nicia, fuor di sè per la gioia di diventar padre. — Questa sera dopo cena, perchè la luna è ben disposta...

Qui Callimaco gli giuoca un mal tiro, che è il perno della commedia. — Ma badate, gli dice, che quell'uomo che ha prima a far seco, presa che l'ha questa pozione, muore infra otto giorni e non lo camperebbe il mondo. »

A sentir questo messer Calfucci, spaventato, non vuol sentir più parlare della pozione: e Callimaco: — State saldo, e ci è rimedio. — Quale? — Far dormire subito subito con lei un altro che tiri a sè tutta quella infezione della mandragola... Il marito sulle prime rifiuta: ma poi a poco a poco cede; infatti « perchè non farà egli, quello che ha fatto il re di Francia e tanti signori quanti sono là? Come fare? dice a Callimaco. — Io vi darò la pozione questa sera dopo cena, voi gliene darete a bere e subito la metterete nel letto che siano circa a quattro ore di notte. Di poi ci travestiremo, voi, Ligurio, Siro, ed io e andremcene cercando in Mercato nuovo, in Mercato vecchio, per questi canti, il primo garzonaccio che noi troviamo scioperato, lo imbavaglieremo e a suon di mazzate lo condurremo a casa e in camera vostra al buio... Di poi la mattina ne manderete colui innanzi dì, e allora non vi sarà più pericolo alcuno pel fortunato marito... — Ma c'è un altro guaio, dice messer Nicia; mia moglie non ne vorrà sapere. — Ma a togliergli cotesti scrupoli ci penserà il di lei confessore, fra Timoteo.

La conclusione di questo atto sta nei primi due versi della canzone che lo chiude:

> Quanto felice sia ciascun sel vede,
> Chi nasce sciocco ad ogni cosa crede.

Atto terzo. I frati in generale, e fra Timoteo in particolare, non sono risparmiati dal Macchiavelli. « Questi

frati sono trincati, astuti ed è ragionevole, perchè e' sanno i peccati nostri e i loro; e chi non è pratico con essi, potrebbe ingannarsi e non li saper condurre a proposito. »
E a pensare che i papi e cardinali smascellavano dalle risa udendo la *Mandragola!*

Ecco fra Timoteo in chiesa alle prese con una femminetta del volgo; è un quadretto di genere: è un modellino di lingua e di stile.

FRA TIMOTEO

Se voi vi volete confessare, io farò ciò che voi volete.

DONNA

Non per oggi, io sono aspettata, e mi basta essermi sfogata un poco così ritta ritta. Avete voi detto quelle messe della nostra donna?

FRA TIMOTEO

Madonna sì.

DONNA

Togliete ora questo fiorino e direte due mesi ogni lunedì la messa dei morti per l'anima del mio marito. Ed ancora che fosse un omaccio... io non posso far ch'io non mi risenta quando io me ne ricordo. Ma credete voi che ei sia in Purgatorio?

FRA TIMOTEO

Senza dubbio.

DONNA

Io non so già cotesto. Voi sapete pure quello che mi faceva qualche volta... Oh! quanto me ne dolsi io con esso voi...

FRA TIMOTEO

Non dubitate, la clemenza di Dio è grande; se non manca all'uomo la voglia, non gli manca il tempo a pentirsi.

DONNA

Credete voi che il Turco passi quest'anno in Italia?

FRA TIMOTEO

Se voi non fate orazione, sì.

DONNA

Che Dio ci aiuti con queste diavolerie... Io ho gran paura di quello impalare... Ma io veggo qua in chiesa una donna che ha cert'accia di mio; io vo' ire a trovarla. State col buon dì.

FRA TIMOTEO

Andate sana... — e tra sè — Le più caritative persone che sieno sono le donne, e le più fastidiose; chi le scaccia fugge i fastidii e l'utile; chi le intrattiene, ha l'utile e i fastidii insieme... Non è il miele senza le mosche... »

Ecco alle prese Ligurio e fra Timoteo, due matricolati. Ligurio ha còmpito di indurre il frate a togliere gli scrupoli a madonna Lucrezia perchè non l'abbia a ricalcitrare dinanzi a una sostituzione al marito. Con arte affatto machiavellica, Ligurio chiede dapprima al frate l'opera sua per un delitto da galera, promettendogli largo premio; poi, visto che quel frate furfante non si sgomenta punto della scellerata proposta, cambia tono e dice che si tratta di cosa di molto minor levatura; è una argomentazione a *majori ad minus*...

Fra Timoteo, ricevuta l'imbeccata, e un acconto dei denari — della *limosina* — filosofeggia da sè: Io non so chi s'abbia giuntato l'un l'altro. Questo tristo di Ligurio ne venne a me con quella prima novella per tentarmi, acciò, se io non gliene acconsentiva, non mi avrebbe data questa, per non palesare i disegni loro senza utile e di quella che era falsa non si curava. Egli è vero che io ci sono stato giuntato; nondimeno questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco sono ricchi e da cia-

scuno per diversi rispetti sono per trarne assai. La cosa conviene che stia segreta, perchè l' importa così a loro a dirla, come a me. Sia come si voglia, io non me ne pento. Egli è ben vero ch'io dubito non ci avere difficoltà, perchè madonna Lucrezia è savia e buona; ma io la giungerò sulla bontà e tutte le donne hanno poco cervello; e come n' è una che sappia dir due parole, e' se ne predica; perchè in terra di ciechi chi ha un occhio è signore; ed eccola colla madre, la quale è bene una bestia e saranmi un grande aiuto a condurla alle mie voglie. » Infatti, Sostrata, la madre, si presta all' intrigo con piena buona fede.

Ecco la scena, magistralmente svolta, tra fra Timoteo, la madre e Lucrezia:

FRA TIMOTEO

Voi siate le ben venute. Io so quello che voi volete intendere da me, perchè messer Nicia mi ha parlato. Veramente io sono stato in sui libri più di due ore a studiare questo caso; e dopo molte esamine io trovo di molte cose che, e in particolare e in generale, fanno per noi.

LUCREZIA

Parlate voi davvero o motteggiate?

FRA TIMOTEO

Oh, madonna Lucrezia! son queste cose da motteggiare? Avetemi voi a conoscermi ora?

LUCREZIA

Padre no; ma questa mi pare la più strana cosa che mai si udisse.

FRA TIMOTEO

Madonna, io ve lo credo; ma io non voglio che voi diciate più così. E' sono molte cose che discosto paiono terribili, insopportabili, strane; e quando tu ti appressi loro, le riescono umane, sopportabili, dimestiche. E però si dice che sono maggiori gli spaventi che i mali, e questa è una di quelle.

LUCREZIA

Dio il voglia...

FRA TIMOTEO

Io voglio tornare a quello che diceva prima. Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare queste generalità, che dove è un ben certo e un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo, che voi ingraviderete e acquisterete un'anima a Domenedio. Il male incerto è che colui che sostituirà vostro marito, si muoia; ma e' si trova anche di quelli che non muoiono... Quanto all'atto che sia peccato, questo è una favola; perchè la volontà è quella che pecca e la cagione del peccato è dispiacere al marito e voi gli compiacete; pigliarne piacere e voi ne avete dispiacere. Oltre di questo, il fine si ha da guadagnare in tutte le cose; il fine nostro è di riempire una sedia in paradiso, contentare il marito vostro » e il dabben frate conchiude citando la Bibbia e le figliuole di Lot.

LUCREZIA
*(a sua madre)*

Che cosa mi persuadete voi?

SOSTRATA

Lasciati persuadere, figliuola mia. Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli, non ha casa; muorsi il marito, resta come una bestia abbandonata da ognuno.

FRA TIMOTEO

Io vi giuro, madonna, per questo petto sacrato, che tanta coscienza vi è ottemperare in questo caso il marito vostro, quanto vi è mangiare carne il mercoledì, che è un peccato che se ne va all' acqua benedetta.

LUCREZIA

A che mi conducete voi, padre?

FRA TIMOTEO

Conducovi a vose che voi sempre avrete cagione di pregare Dio per me; e più vi satisferà questo altro anno che ora.

SOSTRATA

Ella farà ciò che voi volete... Di che hai paura, moccicona? E c'è cinquanta donne in questa terra che ne alzerebbero le mani al cielo...

LUCREZIA

Io son contenta: ma non credo mai esser viva domattina.

FRA TIMOTEO

Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te; io dirò l'orazione dell'angiol Raffaello, che t'accompagni. Andate in buon'ora e preparatevi a questo mistero che si fa sera.

SOSTRATA

Rimanete in pace, padre...

LUCREZIA

Dio m'aiuti e la nostra Donna ch'io non mi capiti male.

E qui la solita canzoncina circa la « soavità dell'inganno. »

Nell'atto quarto messer Nicia, Ligurio, Siro, travestiti, attendono al varco Callimaco, il quale, d'accordo con questi tre ultimi e parimente travestito da garzonaccio scioperato, si lascia fermare, imbavagliare, rapire e condurre da madonna Lucrezia e tutto va pel meglio. Aveva ragione Callimaco di dire, sentendo che fra Timoteo era della loro:

« Oh benedetto frate, io pregherò sempre per lui... » Naturalmente la canzone intuona:

Oh dolce notte! o sante
Ore notturne e quete...

Nulla di più comico dell'atto quinto: i desiderî di tutti sono soddisfatti. Callimaco s'era dato a conoscere a Lucrezia « e le aveva dato ad intendere l'amore che le portava » essa gli si arrende, dicendogli: Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza di mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore m'hanno condotta a far quello che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbia voluto così e non sono sufficiente a ricusare quello che il cielo vuole che io accetti; però ti prendo per signore, padrone e guida; tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene...

L'ultima scena di quest'ultimo atto merita di essere riprodotta intera.

*Fra Timoteo — Messer Nicia — Lucrezia*
*Callimaco — Ligurio e Sostrata.*

FRA TIMOTEO

Io vengo fuori perchè Callimaco e Ligurio mi hanno detto che il dottore e le donne vengono in chiesa.

NICIA

Bona dies, padre.

FRA TIMOTEO

Voi siate le ben venute e buon pro vi faccia, madonna Lucrezia, che Dio vi dia a fare un bel figliuolo maschio.

LUCREZIA

Dio il voglia...

FRA TIMOTEO

E' lo vorrà in ogni modo.

NICIA

Veggo in chiesa Ligurio e maestro Callimaco.

FRA TIMOTEO

Messer sì.

NICIA

Accennateli.

FRA TIMOTEO

Venite.

CALLIMACO

Dio vi salvi.

NICIA

Maestro, toccate la mano qui alla donna mia.

CALLIMACO

Volontieri.

NICIA

Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi avremo un bastone che sostenga la nostra vecchiezza.

LUCREZIA

Io l'ho molto caro e vuolsi che sia nostro compare.

NICIA

Or benedetta sia tu! e voglio che egli e Ligurio venvengano stamane a desinare con essi noi.

LUCREZIA

In ogni modo.

NICIA

E vo' dar loro le chiavi della camera terrena d'in su la loggia perchè possano trovarsi quivi a loro comodità, chè non hanno donne in casa e stanno come bestie.

CALLIMACO

Io l'accetto per usarla quando mi accaggia.

FRA TIMOTEO

Io ho avere i danari per la limosina?

NICIA

Ben sapete come, domine, oggi vi si manderanno.

LIGURIO

Di Siro non è uomo che 'i ricordi?

NICIA

Chiegga ciò ch'io ho, è suo. Tu Lucrezia, quanti grossoni hai a dare al Frate per essere entrato in Santo?

LUCREZIA

Dategliene dieci.

NICIA

Affogaggine!

FRA TIMOTEO

Voi, madonna Sostrata, avete, secondo mi pare, messo un tallo in sul vecchio.

SOSTRATA

Chi non sarebbe allegra?

FRA TIMOTEO

Andiamo tutti in chiesa, e qui diremo l'orazione ordinaria; di poi, dopo l'ufficio, ne andate a desinare a vostra posta. Voi, spettatori, non aspettate che noi usciamo più

fuori; l'ufficio è lungo; ed io mi rimarrò in chiesa e loro per l'uscio del fianco se ne andranno a casa. Valete.

Macchiavelli, checchè se ne dica, nella *Clizia* imitò la *Casina* di Plauto, il quale alla sua volta, come avvertimmo già, la tolse a prestito dal greco Difilo. I nomi soltanto si mutarono; il vecchio Stalino, innamorato di Casina, si cambia nel vecchio Nicomaco, innamorato di Clizia; Sostrata, la matrona, moglie del *senex amator Casinæ*, s'è metamorfosata in madonna Sofronia, moglie di Nicomaco, e Olimpio e Calino pigliarono i nomi di Eustacchio e di Pirro. È però giustizia il dire che Macchiavelli in questa commedia velò, benchè il velo sia assai leggiero, le nudità plautiane.

Il caso della *Clizia*, è avvenuto in Grecia; ma i casi si succedono e si rassomigliano. « Che direte voi, dice Macchiavelli nel prologo, sapendo che questo medesimo caso pochi anni or sono seguì ancora in Firenze? Non aspettate di riconoscere il casato o gli uomini, perchè lo autore, per fuggire carico, ha convertiti i nomi veri in nomi finti...

Di Macchiavelli abbiamo un' altra *Commedia*, senz'altro titolo e una traduzione dell'*Andria* di Terenzio.

Al confronto della *Mandragola*, le altre commedie contemporanee impiccioliscono e alcune scompaiono affatto. Ne citeremo tuttavia alcune per dovere di cronisti.

L'arcivescovo di Patrasso, Piccolomini, l'amico del famigerato Aretino, scrisse tre commedie; l'*Amor costante*, l'*Alessandro* e l'*Ortensio* (1536).

Di Giambattista Gelli (1553) abbiamo *La sporta*, e *L'errore*. Fu letterato di vaglia; prese parte alle discussioni letterarie de'suoi tempi; scrisse dialogizzando sulla storia della nostra lingua; commentò Dante e Petrarca. *La sporta* è imitazione dell'*Aulularia* di Plauto, il che non distolse Molière dal togliervi tutto il materiale del suo *Avaro*.

Notissimo fu a que'tempi Giovammaria Cecchi, notajo

fiorentino; campò un secolo, scrivendo un gran numero di commedie, farse e certi drammi che egli intitolò *Atti recitabili;* pochissime di queste opere furono stampate. Anche il Cecchi è un grande imitatore di Plauto e di Terenzio; la *Dote* dal *Trinummus;* la *Schiava* del *Mercator;* i *Dissimili* dagli *Adelfi; Gl'incantesimi* dalla *Cistellaria.*

Agnolo Firenzuola ha due commedie, *I lucidi* e *La Trinuzia* (solita imitazione) modelli di lingua toscana e ammessi perciò nel sacrario della Crusca. Parimenti scritte sulla falsariga di Plauto, abbiamo di Lodovico Dolce cinque commedie: *Il Capitano (Miles gloriosus); Il Merito (Amphitryon); Il mezzano (Truculentus).* Gerolamo Parabosco e Francesco d'Ambra, suoi amici, scrissero pure commedie.

Padova ci diede finalmente un autore originale in messer Angelo Beolco, conosciuto sotto il nomignolo di *Ruzzante;* egli intreccia anche il dialetto padovano nelle sue commedie: *La Rodiana, l'Anconitana, la Piovana, la Vaccaria, la Moschetta* e *la Fiorina.* Il merito del Ruzzante è nel dialogo, vero, vivacissimo; ma la favola è scarsa d'interesse.

Ecco l'intreccio dell'*Anconitana;* servirà a dare una idea dell'orditura delle altre che, appunto come sorelle, si somigliano:

Ginevra, vedovella d'Ancona, piglia fuoco per Gismondo, giovinetto schiavo, il quale è in cerca d'un'anima caritatevole che lo liberi dalle mani dei Turchi. Ginevra, per viemmeglio accostarsegli, si traveste da uomo: ma ciò ch'essa ignora, è che Gismondo, è una fanciulla sotto spoglie mascoline. Lo scioglimento di quest'intreccio sta nello scoprirsi che Ginevra è sorella di Gismondo, ora Gismonda, smarrita da piccina. Rallegrano la commedia il buffone Rizzante col dialetto padovano — il Beolco oltre prestare il suo soprannome ai personaggi delle sue commedie, recitava in quelle, sostenendovi appunto la parte buffa un messer Tommaso, mercante veneziano, il quale anch'esso

parla il suo vernacolo; è splendidissimo colla sua druda Doralice, e compiacente al punto, da permetterle la compagnia d'un giovine schiavo turco, di cui essa è innamorata.

## LE MASCHERE.

Prima di passare alla *Commedia pastorale*, dobbiamo dir due parole delle *Maschere.*

Le Maschere, cioè personaggi rappresentanti per lo più il tipo popolano di una città italiana, o di un ceto, o di un'arte, se non origine, ebbero sviluppo e acquistarono importanza, indi dominio quasi assoluto della scena, nei secoli decimosesto e decimosettimo.

Le commedie, in questi due secoli, si distinguevano in *erudite* e in commedie dell'*arte*; quest'ultime erano dai commedianti recitate *a soggetto*, e avevano per iscopo di eccitare le risa con ogni sorta di buffonate, quindi anche colla stranezza e la caricatura de' vestiti e del linguaggio. *Pantalone*, era un mercante veneziano per lo più avaro; il *Dottor Ballanzone*, un curiale bolognese cicalone; *Coviello*, furbo; *Spavienta*, millantatore poltrone; *Pascariello*, vecchio goffo sconclusionato, tutti e tre napoletani; *Pulcinella* buffone dell'Acerra; *Giangurgolo*, villano calabrese; *Don Gelsomino*, un tipo di lezioso romano o fiorentino; *Baltrame di Gaggiano* (1), sempliciotto milanese, avo di *Meneghino; Brighella*, raggiratore ferrarese; *Arlecchino*, di Bergamo, sciocco e malizioso, secondo il vento.

Poi *Don Pasquale* de'Romani; i *Travaglini* di Sicilia, i *Giovanelli*, propri de' Messinesi.

---

(1) Anche oggidì *Baltram*, in dialetto milanese, equivale a sciocchereIlo.

Silvio Fiorillo, comico di Napoli, soprannominato il *Capitano matamoros*, è l'inventore di un secondo *Pulcinella* napoletano, maschera cotesta resa più graziosa da Andrea Calcese, sarto, detto il *Ciuccio;* egli era famoso per imitare i villani di Acerra, città non lontana da Napoli e vicina poche miglia a quell'antica Atella che diede ai Romani le commedie atellane.

*Nil sub sole novi!*

Il nome di maschera naturalmente provenne dalle maschere diverse rappresentanti il tipo fisionomico del popolino delle diverse città della penisola; alcune intere, altre mezze maschere; e anche quest'ultime note agli antichi; la si vede nelle *Pitture di Ercolano*, sul viso di una donna, una cantante.

Il basso popolo in Italia andava pazzo delle commediole satiriche a soggetto, improvvisate lì al momento, nelle case e talvolta nelle piazze; e uomini distinti, artisti, s'intende, dilettavansi di recitare a questo modo. Tra questi, il Bernini napoletano, s'era fatto un bel nome contraffacendo caratteri.

E Salvator Rosa?

Pittore originalissimo e grande, poeta facile, energico, se non corretto, fu la maraviglia de' suoi tempi per eloquenza estemporanea e frizzante, e pel vezzo con cui sosteneva il personaggio di *Formica,* raggiratore, e quello di *Pascariello.* La sua casa a Firenze, quando veniva da Napoli, fu ritrovo degli Accademici col titolo di *Percossi;* e vi si rappresentavano piacevolissime commedie. Luigi Ridolfi, nella parte contadinesca da lui inventata di *Schitirzi,* fu reputato « miracolo delle scene. » Salvator Rosa, stizzito dal veder la musica signoreggiare ne'teatri a danno delle commedie, gridava:

> Do, re, mi, fa, sol, la, canta chi sale,
> La, sol, fa, mi, re, do, canta chi scende.

« Quanto al Rosa — scrive un suo amico — non è chi possa mai dir tanto che basti della parte ch'ei fece di *Pascariello;* e F. M. Agli, negoziante bolognese in età di sessant'anni, portava a maraviglia quella del *Dottor Graziano* e durò più anni a venire a posta da Bologna a Firenze, lasciando i negozî per tre mesi, per trovarsi a recitare con Salvatore e faceva con esso scene tali, che le risa alzavansi senza interruzione o riposo e ci furono alcuni che per soverchia violenza delle medesime risa furono a pericolo di crepare. »

Luigi XIV, udito il gran dire che facevasi di Michelangelo Fracanzano, figlio del pittore maestro e benefattore del Rosa, lo chiamò a Parigi, e rise di cuore a'suoi lazzi, quantunque non comprendesse affatto il dialetto napoletano.

Ancor più ammirato a Parigi fu un altro napoletano, Tiberio Fiorillo, più conosciuto col nome di *Scaramuccia*, al quale spesso Molière ebbe ricorso per apprendere precetti d' arte comica; non mancava mai alle di lui rappresentazioni. Morì a Parigi nel 1694, lasciando al suo figliuolo prete, meglio di 100,000 scudi.

*
* *

## LA COMMEDIA PASTORALE.

Se la drammatica italiana non raggiunse l'altezza della spagnuola e dell' inglese, se la commedia nostra fermò il suo volo nel seicento per ripigliarlo nello scorso secolo, la Provvidenza ci diede in compenso il primo posto nella commedia pastorale e nel melodramma, vaghissime ed immortali gemelle.

In occasione della splendidissima cena data nel 1529 in Messina da don Garcia di Toledo ci fu anche una commedia pastorale, *I due Pellegrini*, di Luigi Tansillo da Nola.

Nel 1545 si rappresentò in Ferrara l'*Egle* di Giraldi Cinzio, ch'egli intitolò *Satira;* la rappresentò Sebastiano Clarignano da Montefalco; fece la musica Antonio del Cornetto; fu architetto e pittore della scena Gerolamo Carpi da Ferrara; « il tutto a spese dell'Università degli scolari delle leggi » così la lettera premessa all'*Egle.*

Quando parlasi di musica, deve intendersi soltanto quella dei cori, che erano cantati, come leggesi di altre opere simili. Più innanzi vedremo a chi devesi d'aver pel primo musicato *interamente* il dramma e creata quindi la moderna *opera.*

Parecchi seguirono l'esempio del Tansillo; il Beccari, ferrarese, nel *Sacrificio;* il Lollio, pure di Ferrara, nella *Aretusa;* l'Argenti nello *Sfortunato;* il Groto, detto il cieco d'Adria, fu autore di due pastorali: *Il pentimento amoroso* e *Callisto;* il Castelletti, dell'*Amarilli;* e l'Ongaro, il quale ai pastori sostituì i pescatori. Il dabben uomo volle emulare il Tasso, per cui, per derisione, ebbe il soprannome d'*Aminta bagnato.* Ma tutte queste pastorali si perdono alquanto di vista all'apparire sfolgorante dell'*Aminta,* favola boschereccia di Torquato Tasso.

L'*Aminta* è tuttavia uno de' più cari gioielli della letteratura italiana; riprodurne tutti i migliori brani, sarebbe opera inutile e forse dannosa; tanto varrebbe ridarla per intero.... A pensare che in quei versi Tasso infelice, trasfuse in un col suo genio, l'anima malata dal morbo gentilizio che gli consumava le facoltà mentali, che vi trasfuse il suo povero amore, che lo trasse prima nel manicomio, poi nel sepolcro...

Eccolo, Torquato Tasso, pallido, in abito di velluto nero, come magistralmente lo dipinse pochi anni or sono il

Bertini (1), assistere nella corte di Ferrara alla rappresentazione dell'*Aminta*, al cospetto del duca e delle sue due sorelle, la duchessa Lucrezia e la bella Leonora, questa ora immortalata, rifulge al fianco di Beatrice e di Laura. Quale lunga occhiata avrà egli dato all'altera Leonora, quando Dafne, pastorella, domanda alla sua compagna Silvia:

Onde nasce il tuo odio?
Dal suo amore,

risponde la superba fanciulla; e quando l'istessa Dafne le dice:

Forse se tu gustassi anco una volta
La millesima parte delle gioie
Che gusta un cuore riamato amando
Diresti ripentita sospirando:
Perduto è tutto il tempo
Che in amar non si spende...
Cangia, cangia consiglio,
Pazzerella che sei!

*Ergasto*, pastore, racconta come Aminta, credendo la sua Silvia divorata dai lupi, tenta di darsi la morte.

Io era a mezzo 'l colle, ove aveva tese
Certe mie reti, quando assai vicino
Vidi passar Aminta, in volto e in atti
Troppo mutato da quel ch'ei soleva.
Troppo turbato e scuro. Io corsi e corsi
Tanto che 'l giunsi e lo fermai; ed egli
Mi disse: Ergasto, io vo' che tu mi faccia
Un gran piacer: quest'è che tu ne venga

---

(1) Manzoni non poteva staccar gli occhi dal quadro del Bertini, che rappresenta il poeta accolto onorevolmente alla corte di Torino, quadro che ora abbellisce quella reggia.

Meco per testimonio d'un mio fatto;
Ma pria voglio da te, che tu mi leghi
Di stretto giuramento la tua fede
Di startene in disparte, e non por mano
Per impedirmi in quel che son per fare.
Io (chi pensato avria caso sì strano
Nè sì pazzo furor?) com'egli volle,
Feci scongiuri orribili, chiamando
E Pane e Pale e Priapo e Pomona
Ed Ecate notturna. Indi si mosse
E mi condusse ove è scosceso il colle,
E giù per balzi e per dirupi incolti,
Strada non già, chè non v'è strada alcuna,
Ma cala un precipizio in una valle;
Qui ci fermammo. Io rimirando a basso,
Tutto sentii raccapricciarmi e' ndietro
Tosto mi trassi ed egli un cotal poco
Parve ridesse e serenossi in viso;
Onde quell'atto più rassicurommi;
Indi parlommi sì: Fa che tu conti
Alle ninfe e ai pastor ciò che vedrai:
Poi disse, in giù guardando:
Se presti al mio volere
Così aver io potessi
La gola e i denti degl'avidi lupi,
Com' ho questi dirupi;
Sol vorrei far la morte
Che fece la mia vita:
Vorrei che queste mie membra meschine
Si fosser lacerate,
Ohimè! come già foro
Quelle sue delicate
Poichè non posso, e 'l cielo
Dinega il mio desire,
Gli animali voraci

Che ben verriano a tempo, io prender voglio
Altra strada al morire;
Prenderò quella via
Che se non la dovuta
Almen fia la più breve.
Silvia, io ti seguo, io vengo
A farti compagnia,
Se non la sdegnerai:
E morirei contento,
S'io fossi certo almeno
Che 'l mio venirti dietro
Turbar non ti dovesse
E che fosse finita
L'ira tua colla vita;
Silvia, io ti seguo; io vengo. Ciò detto
Precipitossi d'alto
Col capo in giuso ed io restai di ghiaccio.

E forse Leonora si sarà sentita commuovere il cuore sotto la corazza del sussiego principesco alla bellissima scena nell'atto quarto, quando finalmente Silvia, la crudele, sente nascergli in petto l'amore per Aminta ch'essa crede morto per causa sua...

DAFNE a SILVIA

Tu sei pietosa, tu? tu senti al core
Spirto alcun di pietade? Oh che vegg'io!
Tu piangi... tu, superba? oh maraviglia!
Che pianto è questo tuo? pianto d'amore?

SILVIA

Pianto d'amor non già, ma di pietade.

DAFNE

La pietà messaggera è dell'amore,
Come lampo del tuon . . . . . . . .

Questo è pianto d'amor che troppo abbonda...
Tu taci? Ami tu, Silvia? Ami, ma invano...
Oh potenza d'amor!... giusto castigo
Mandi sopra costei . . . . . . . . . .

E l'unica scena che forma l'atto quinto? La caduta mortale d' Aminta, l'arrivo di Silvia e la sua disperazione credendolo estinto; piange, si percuote il bel petto, si lascia cadere sul di lui corpo giacente, viso a viso, bocca a bocca... Un sospiro esce dalle labbra di Aminta... rinviene; legge nel desolato viso della giovinetta che è riamato:

Or chi potrebbe dir come in quel punto
Rimanessero entrambi? fatto certo
Ciascun dell'altrui vita e fatto certo
Aminta dell'amor della sua ninfa
E vistosi con lei congiunto, stretto,
Chi è servo d'amor per me lo stimi,
Ma non si può stimar non che ridire...

Fu unanime l'ammirazione per questo capolavoro; tutti lo invidiarono all' Italia. Voltaire così scrive dell'*Aminta* e del *Pastor fido: Enfin le goût de la Pastorale prévalut. L'*Aminta *du Tasse eut le succès qu'elle mèritait... Il n'y a de véritablement beau, que ce que toutes les nations reconnaissent pour tel... Malheur à un peuple qui seul est content de sa musique, de ses peintures, de son eloquence, de sa poesie!*

Voltaire però ha torto di preferire il *Pastor fido* all'*Aminta*; ma a' quei tempi Voltaire era un oracolo, e benchè conoscesse assai superficialmente la lingua italiana, le sue sentenze furono, per qualche tempo, venerate anche in Italia; per cui ebbe ragione Parini di dire ch' egli fu, non già « maestro di color che sanno » ma

. . . . . . . . . . . . . maestro
Di coloro che mostran di sapere

Il Guarini, poeta anch'esso e gentiluomo del duca Alfonso, ma dotato d'una vanità smisurata, fu tra i primi a criticare l'*Aminta*, benchè ne abbia copiata tutta l'orditura, sostituendo, con minor probabilità, a una ninfa crudele verso gli uomini, un pastore crudele verso il bel sesso. Trovò il disegno del Tasso troppo semplice e volle rifare quel quadro, correggerlo, ampliarlo, e mescolando il tragico al pastorale, imaginò una tragi-commedia pastorale; l'*Aminta* del Tasso è di 2000 versi? egli ne mise 7500 nel *Pastor fido*, impiegando a scriverlo più di vent'anni. Tuttavia il *Pastor fido* è lavoro commendevolissimo e ricco di molti pregi. Però se il Tasso è castigato, Guarini è spesso scurrile, tanto da rivaleggiare in facezie equivoche a doppio senso col Macchiavelli e collo stesso Aretino; oltre ciò giocherella soverchiamente coi concettini. Il Guarini scrisse anche un trattato estetico sulla commedia: *Compendio della poesia tragicomica*, seppellito nell'oblivione.

Immagini il lettore se pullularono in Italia gli imitatori del Tasso, i seguaci della commedia pastorale!

Dopo il Guarini, molti autorelli popolarono l'Italia di ideali pastori, di pastorelle linde, azzimate, vestite di raso, in calzettine, colle scarpette col tacco rosso e alto, col cappellino di paglia sull'orecchio, seguite dalle fide agnelle, candide, lavate col sapone muschiato e con un bel nastro di seta rosa o cilestro al collo; e gli echi delle Alpi, degli Apennini, dei nostri colli ripeterono i nomi di Clori, di Amarilli, di Dafne, di Amarante, di Ardelia, di Tirsi, di Menalca, di Silvano, ecc., ecc.

E regnarono un pezzo, fin oltre il 1700; poi sparirono assorbite dal melodramma. E chi si rammenta ora tali commedie che pur valsero, a que' tempi, titoli di chiarissimi, di dottissimi, di inimitabili, di strenuissimi, di immortali ai loro autori ora cancellati per sempre dalla memoria dei posteri! Chi si ricorda la *Filli di Sciro* del Bonarelli, *la Pastorella regia* del Guicciardi, *la Dichiorgia*

dell' Interverio, il *Filarmindo* del Compeggi, e va oltre... Tuttavia di tratto in tratto emergono dalla plebe di cotesti poetucoli, nomi chiari nelle lettere; il Chiabrera ha tre pastorali: *la Meganira, la Gelopea, l'Alcippo,* e una Fulvio Testi, il robusto cantore della celebre ode: *Ruscelletto orgoglioso*, freccia diretta contrò Montecuculi, ma che forse costò la vita al poeta feritore. Da ultimo, come segno de'tempi, notiamo Giandomenico Peri, nato nei monti sienesi, autore di diverse pastorali, e attore egli stesso applauditissimo per la sua abilità a contraffare caprai; lesse al granduca di Toscana un poema pastorale, la *Fusoleide*, e ottenne una pensione.

*
* *

## IL MELODRAMMA.

A che perderci a scrutare l'origine della musica, a che perderci nel volerne coniare la definizione? Accettiamolo tal quale è questo preziosissimo dono che Dio fece all'uomo a suo conforto, perchè non ismarrisse la ragione, non disperasse interamente di Lui nelle tempeste delle passioni, nei prostramenti dell' animo tormentato, annientato dal dolore, dalla povertà, dall'ingiustizia.

Sia pur nata, come vuole Lucrezio Caro, dallo stormir delle frondi, dalle acque cadenti, o dal gaio gorgheggio degli uccelletti aerei, o dallo strido o dal luttuoso singulto degli uccelli « avversi al sole. » Che importa! Sia sempre la ben venuta, e ben venuta la poesia che le dà mano.

Quasi tutti gli storici del melodramma esordiscono a un dipresso così:

Il melodramma nacque nella *beata* Firenze nel 1597.

Il nobile fiorentino Ottavio Rinuccini, gentiluomo di camera di Enrico IV re di Francia, donò all'Italia i primi veri melodrammi nella *Dafne*, nell'*Euridice* e nell'*Arianna*,

posti in musica i primi due dal *primo maestro* Giacomo Peri, pure fiorentino.

La *Dafne* fu rappresentata nel 1597 nel palazzo di Giacomo Corsi, intelligente e appassionato dell'arte musicali; l'*Euridice* nel 1600, in occasione del matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV; l'*Arianna*, la cui musica è di Claudio Monteverde, nel 1608, per festeggiare le nozze del principe di Mantova colla Infanta di Savoia.

E quasi tutti gli storici del melodramma, esordendo in tal modo, non sono esatti. Il melodramma imperfetto, non compiuto, in istato di maggiore o minore formazione, è antico appunto come il teatro cui appartiene; è tra i più robusti e vecchi rami di quel tronco secolare. La musica s'intrecciò sempre alle prime rappresentazioni sceniche, nei cori specialmente, nei prologhi, o nelle cantate; e andò ogni dì quasi furtivamente guadagnando terreno, finchè lo conquistò tutto, appunto per opera del Corsi, del Peri, del Monteverde, i quali allacciarono colla musica tutte le singole parti del dramma, o — per dirla coll'Algarotti — formarono « un tutto, un'azione bene ordinata, cantata dal principio alla fine. » Ad essi, insomma è dovuto il *recitativo*. Ma a questi, avevano già appianata la via Caccini ed Emilio de' Cavalieri, i primi riformatori del *genere*, e che sostituirono il canto a solo, ossia la monodia, ai pezzi madrigaleschi, tanto in uso ai loro giorni.

Notisi che per qualche tempo ancora, prevalendo la virtù della poesia a quella della musica, il melodramma lo si intitolò meglio col nome del poeta che con quello del maestro; ma quando la musica ebbe allargato i rami, solo il nome del maestro dominò fino ai tempi nostri e quello del povero poeta rimase al buio; buio non sempre meritato, chè, anche dopo Zeno e Metastasio, non mancarono poeti melodrammatici di lena, fra i quali Cammarano, Romani, Solera, Boito, Ghislanzoni, Praga... Ma tant'è: il

poeta resta oggidì nascosto anche dietro alle gloriole di maestrini, i quali vengono *evocati* a ricevere, la prima sera, i facili applausi, mentre egli rimane fra le quinte a meditare sulle ingiustizie umane che, non contente di assottigliargli il già modesto lucro, gli tolgono persino il sacro titolo di poeta, concedendogli solo, quasi per ischerno, quello di *librettista*.

Semplice, estremamente semplice, fin troppo, è la favola della *Dafne* del Rinuccini: vi figurano Ovidio, Venere, Apollo, ninfe e pastori. Tocca all'autore dell'*Arte d'amare* di recitare il prologo e di complimentare gli spettatori. L'introduzione consiste in un coro di ninfe e di pastori, i quali pregano Giove di liberarli dal mostruoso serpente Pitone. Sopraggiunge Apollo il quale lo uccide con una freccia; ma il Dio del giorno riceve anche lui alla sua volta una freccia scagliatagli da Amore; ed eccolo innamorato alla follia di Dafne, la quale, per fuggire la galanteria del fratello della Luna, prega ed ottiene issofatto di esser trasformata in albero. È tutto qui; è quindi colpa del Rinuccini poeta, se l'attenzione del pubblico, alle prime rappresentazioni della *Dafne* si raccolse invece di preferenza sulla musica.

Sta poi in fatto che nel 1600, Rinuccini e Peri fecero rappresentare al palazzo Pitti l'altra loro opera *Euridice;* Peri in persona rappresentava Orfeo; Caccini guidava i cori.

Pensino i lettori se anche in questo mancarono gli imitatori! Tra tanta torma rifulsero però astri splendenti, gloria del cielo musicale italiano, e de' quali diremo più innanzi.

Ora sostiamo un istante per dare un'occhiata allo stato dei teatri europei nel seicento e nel settecento; dopo ripiglieremo a narrare di quello d'Italia.

Incominciamo dal nord; dal teatro slavo.

# TEATRI ESTERI

## RIASSUNTO

TEATRO SLAVO — SPAGNUOLO — PORTOGHESE
FRANCESE — INGLESE — TEDESCO.

## TEATRO SLAVO.

La conversione dei popoli slavi al cristianesimo cominciò nel IX secolo; ma si scissero in due sette e tali si mantennero finora, rimanendo così divisi in due gruppi ostili. Il gruppo orientale, cioè la Bulgaria, la Serbia e la Russia adottarono il rito greco — la Dalmazia, la Croazia, la Boemia e la Polonia rimasero fedeli a Roma. Le prime produzioni drammatiche le troviamo presso i popoli di rito cattolico, in ispecie presso i Boemi e gli Czechi. La più antica commedia slavo-cattolica che si conosca è il *Mastikar*, che venne pubblicata a Praga solo nel 1845. La si ritiene un frammento di più vasta opera e la si crede scritta tra il XIII e il XIV secolo. La parola *Mastikar* vuol dire ciarlatano, venditore di droghe e d'unguenti (masti; mastice?) Ma si trovò essere una riproduzione di una farsa tedesca del 1391 intitolata *Mercator*.

Eccone un sunto. Severino e Ruben aprono la scena con un dialogo misto di latino e di czeco e preparano i loro unguenti. Entrano le tre Marie del Vangelo e cantano una strofa ciascuna sulla passione di Cristo; indi chiedono

dell'unguento per ungere il corpo di Cristo. Si tirano di prezzo; interviene la moglie del Mastikar e grida perchè si vende troppo a buon mercato. Il Mastikar fa le scuse alle tre Marie, dicendo che sua moglie è ubbriaca; qui nasce un diverbio e il Mastikar conchiude dicendo: che pur troppo le donne tedesche hanno il cattivo vezzo di alzare il gomito e ordina alla moglie di finirla: Va, fila la tua cannocchia e non provocarmi oltre: tu sai che io ho la mano lesta e pesante. »

Si trovarono poi — sempre di que' tempi — una leggenda di Santa Catterina, un'altra dei dodici Apostoli, di Santa Dorotea, ecc., per cui queste produzioni si devono collocare tra i Misteri. Narrano i cronisti che i funerali di re Casimiro, nel 1194, vennero fatti con rappresentazioni sceniche in cui vari personaggi rappresentarono le parti della Fede, della Libertà, dell' Equità, della Prudenza. Sotto il successore di re Casimiro, cioè regnando Lesko, anche il clero prende parte alle rappresentazioni. Gli storici parlano di un dramma dato in presenza del principe Premislao nel 1290, in cui è evocata sulla scena l' ombra d' una donna assassinata. Nel 1516 abbiamo a Gracovia una sala teatrale, ove si rappresentò un dramma intitolato: *Ulissis prudentia in adversis.* Sei anni più oltre, gli allievi dei Padri Gesuiti rappresentarono un: *Judicium Paridis;* e qualche anno dopo, alla corte di un re di Prussia, la quale allora era tributaria della Polonia, si recitò una farsa allo scopo di mettere in derisione il sistema planetario di Copernico. La letteratura drammatica polacca nacque dunque dal doppio elemento storico e biblico ed era scritta in polacco e in latino. Nicola Rey è il primo autore di cui si conosca il nome e scrisse: La vita di S. Giuseppe nel 1565 e qualche anno dopo, Kokanoroski, compose un'opera drammatica attinta dalla storia greca, della qual opera il celebre Mikiewiez fece una bella analisi, quando era profes-

sore al Collegio di Francia. Nel 1630, durante il regno di Sigismondo III, l'arte drammatica si sviluppò modellandosi sui teatri medioevali di Germania, d'Italia e di Francia; abbiamo *Jefte*, tolto dalla Bibbia, e l'*Ifigenia in Aulide*, copiata da quella di Euripide, ambedue di autori ignoti. Giovanni Swikowski diede a Gracovia il *Scilorus*, cioè la rappresentazione dei tre tipi dominanti allora nell'alta società polacca; il soldato, l'uomo di mondo ed il dotto.

I migliori drammi polacchi furono rappresentati sotto il re Boleslao II, dal 1632 al 48. Ecco il sunto di uno di questi rappresentato a Lublino dagli allievi di quel collegio di Gesuiti.

Nel prologo vedesi la Polonia assisa in trono, attorniata da simboli mitologici e tra questi la personificazione dei quattro venti, ai quali essa ordina che le siano condotte avanti le quattro parti del mondo. Compare per la prima l'Europa su un carro dorato tirato da due cavalli bianchi. Essa, inchinata la Polonia, ne loda il valore guerriero e la conforta a continuare a difendere le nazioni europee contro le invasioni dei Tartari e dei Turchi. Naturalmente questo discorso era accolto con vivi applausi per parte della folla, accarezzata nel suo orgoglio nazionale. Dopo l'Europa compare l'Asia, montata su d'un cammello e vestita alla turca; reca con sè ricchi donativi e un ramo d'ulivo e prega la Polonia di voler mantenere la pace. Viene poi l'Africa su d'un elefante e offerto alla Polonia un elmo d'oro, deplora la guerra che sfornisce di gente l'Egitto, forzato ad offrire un largo contingente d'uomini alla Turchia. Levasi la tela e vedesi l'Oceano e l'America, la quale si avanza sopra un delfino, circondata da ninfe oceaniche che in luogo di trombe hanno conchiglie ed offre alla Polonia le ricchezze del novo mondo in premio della costanza usata nel difendere la fede cristiana. La Polonia ringrazia, grata dell'onore che le si fa; poi intuona un mesto canto alla memoria del martire S. Stanislao, arcivescovo

di Gracovia. A un tratto cambia la scena e si vede la città di Kiew ed il principe di Wsevolod che s'apparecchia a una spedizione guerriera; in alto, sopra la città, scorgesi Satana, il quale prega Plutone di inviare in Polonia le due figlie predilette dell'inferno, l'Empietà e la Lussuria, allo scopo di turbare l'animo del re Boleslao e di spingerlo ad assassinare, come fa, l'arcivescovo di Gracovia, S. Stanislao. Altro cambiamento di scena: demonî e streghe appaiono nella piazza di Gracovia e danzano e sono poi messi in fuga da ventiquattro giovani che portano in una mano una fiaccola e nell'altra un ramo d'ulivo e annunziano cantando in coro che Dio, per intercessione di S. Stanislao, perdona ai sudditi del re assassino.

Barika, nella sua commedia *Il Contadino re*, mette in iscena i personaggi più noti alla corte del re di Polonia; con questo stesso soggetto e titolo più tardi, sotto il regno di Stanislao Augusto, Zabloki fece pure una commedia.

Il primo dramma russo fu rappresentato a Kiew nel 1645, dagli allievi del Seminario di quella città e fu diretto dal loro metropolitano Pietro Mohyla.

Finalmente, nel 1671, lo tzar Alessio fece mostrare agli attoniti sudditi a Mosca un ballo intramezzato da cori.

Anche i Serbi più tardi ebbero una letteratura nazionale, la quale si sviluppò colla fondazione della *Matiça* (1825) o *Regina delle api*, società che ha per iscopo la diffusione della lingua serba, ed è sostenuta dai ricchi patrioti. Nel 1865 soltanto sorse un teatro serbo a Novi-Sad, principale tra le città serbe nell' Ungheria; i primi attori di questo teatro furono serbi; che sostenevano parti infime nelle compagnie tedesche (1).

Qui è a notare un caso strano. Tra noi europei occidentali, il clero fu, generalmente parlando, avverso ai teatri, specialmente dal 1600 alla fine dello scorso secolo.

---

(1) H. Gaidoz, *Les Serbes du Banat, leur histoire et leur état politique*. V. *Revue des deux mondes*, 15 agosto 1876.

Troviamo invece che nel *Congresso nazionale ecclesiastico* tenutosi nel 1871 a Novi-Sad, si votò a favore di quel teatro un sussidio di tremila fiorini.

*
* *

## TEATRO SPAGNOLO E PORTOGHESE.

Come sempre, allorchè v'ha sovrabbondanza di materia, si ricorre alla classificazione per semplificare e facilitarne lo studio; perciò anche noi siamo costretti a classificare gli autori drammatici spagnoli, non per studiarli, chè non è nostro cómpito, ma solo per nominarli, tanto ricco, maravigliosamente ricco è quel teatro. Ed è curioso osservare come la legge dei compensi, che salta tanto evidentemente all'occhio allorchè trattasi di individui, si estenda anche ai popoli, i quali infatti, appunto come gli individui, sono inesorabilmente sottoposti all'influenze fisiche de'climi che governano le intelligenze, per cui anche i popoli hanno virtù, passioni, vizî ed istinti diversi, e, come l'uomo, hanno infanzia, gioventù, virilità, vecchiaia, decrepitezza, morte.

Una antica leggenda dice che accortosi il Creatore di aver troppo favorita la Spagna di doni naturali in confronto degli altri popoli, la privò per sempre d'un buon governo; pare ora che ciò non sia; si può però aggiungere che per compensarla di non aver maestri melodrammatici — mancanza notata anche dal De Amicis nel suo bel libro: *Spagna* — le accordò autori drammatici straordinariamente fecondi.

Classificheremo dunque gli autori drammatici spagnoli in autori di primo e di second'ordine:

Sono di primo ordine: Lopez de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, Royas, Alarcon e Moreto;

di secondo ordine: Solis, Matos Fragoso, Diamante, Bances Candamo, Cañizares, Gaspare de Aguilar, autore di commedie lodate da Cervantes e da Lopez, e don Guglielmo de Castro y Bellvis, il creatore del *Cid* spagnolo (1). Perez di Montalban registrò, in quell'epoca, settantaquattro autori teatrali, lui compreso.

Don Pedro Calderon de la Barca fu a un tempo soldato, poeta e prete; nacque a Madrid (1600), fu cappellano di Filippo IV e morì d'ottantun'anni. Le sue prime opere sono sacre, e ebbero il titolo di *Atti sacramentali*; indi si diede ai grandiosi drammi storici: *Amore dopo morte*, *Tre castighi in uno solo*, *Il principe Costante*, *Coriolano*, *Semiramide o la figlia dell'aria*, da rappresentarsi in tre giorni, chè il teatro spagnolo, come l' inglese ed il tedesco di questi ultimi secoli, fortunatamente per essi, sdegnarono l'unità di tempo, di luogo e d'azione — e altri (2). Indi abbiamo di lui le commedie dette di *cappa e spada*, cioè d'intrighi e duelli (3). Da ultimo le commedie e i drammi mitologici con macchinismi e le commedie galanti (4).

Nel secolo scorso il teatro spagnolo decadde, naturalmente, chè un albero, per quanto vigoroso, non può dare tutti gli anni copia straordinaria di frutti stupendi. Cañizares e Zamora, che chiudono il XVII secolo, sono gli ultimi allievi della gran scuola spagnola.

Filippo V portò in Ispagna la moda francese, o meglio la moda di Versailles, cioè l'etichetta di Luigi XIV, quasi

(1) Sul *Cid*, vedi Carlo Cattaneo.

(2) *Il medico del proprio onore*, *A oltraggio segreto vendetta segreta*, *Casa con due porte difficile a custodire*, *Lo spirito folletto*, *Mani bianche non offendono*, ecc.

(3) *Il giardino di Falerina*, *Il segreto ad alta voce*, *Guardatevi delle acque dormenti*, *L'ultimo duello in Ispagna*, *Lotta tra l'amore e la lealtà*, ecc.

(4) *Eco e Narciso*, *Cefalo e Procri*, *Polifemo e Circe*, *Fetonte*, *Il Figlio del sole*, *La bestia feroce*, *Il colpo di fulmine e la pietra*, *I tre più grandi prodigi*. — Commedie galanti: *Per vincere l' amore basta volerlo*, *La vita è un sogno*, ecc.

non bastasse la spagnola, le regole d' Aristotele e la tragedia classica. Elisabetta Farnese, sua moglie, avvezza allo splendore delle rappresentazioni teatrali d' Italia, mal comportando i recinti a cielo aperto ove si davano le rappresentazioni in Ispagna, fece edificare per suo uso privato il teatrino del *Buon ritiro* e chiamò a dirigerlo il celebre virtuoso Farinelli (1738), il quale scritturò i migliori artisti d'Italia. Allora sorsero altri teatri in Ispagna e gli spettatori furono al coperto del sole e della pioggia. Sarebbe però ingiustizia tacere i nomi di don Leandro Moratin e di Ramon de la Cruz, che in mezzo al decadimento del teatro spagnolo, si mostrarono degni degli immortali loro antecessori.

Nel Portogallo, autori pochi ma buoni. Gil Vicente è il primo vanto del teatro lusitano.

Poi s' affaccia la grande figura di Camoens, il cantore dei *Lusiadi*, il quale, ad esempio dell'Ariosto e del Tasso, suoi compagni di genio e di gloria, scrisse pel teatro: una imitazione, in cinque atti e in versi, dell' *Anfitrione* di Plauto; il *Re Seleuco* e il *Filoderno*, commedia pastorale in versi, che somiglierebbe un pochino all'*Aminta*, se fosse meno barocca e più verosimile.

## TEATRO FRANCESE.

Già per opera del fiorentino Baltazarini — che poi assunse il nome più pomposo di Balthazar de Beaujoyeux — Caterina de' Medici aveva introdotto sui teatri francesi

il *genere pastorale*, che fiorì poi alla corte di Luigi XIII, indi più pomposamente a quella di Luigi XIV, quando i principi e le principesse di sangue reale, i più titolati cortigiani vi presero parte, specialmente nei *balletti* che vi intrecciavano. Nè mancarono autori francesi; De Mairet scrisse, o meglio riprodusse, la *Sylvie* e Viaud *Piramo e Tisbe*. Nel 1636 Corneille diede il *Cid*, togliendolo dal *Cid* di Guglielmo de Castro di Valenza.

Il cardinale di Richelieu, geloso delle glorie di Corneille, l'anno dopo impose la sua *Mirame*, e per rappresentarla allestì splendidamente una gran sala nel Louvre. Come è facile immaginare vi furono grandi approvazioni ufficiali, e lo stesso porporato autore dava il segno degli applausi, e con occhiate severe e minacciose imponeva il silenzio; la fu una gloriola di pochi giorni.

Corneille scrisse un anno dopo *Orazio*, *Cinna*, *Poliuto;* a imitazione, il primo dell' *Honrado hermano* di Lopez de Vega; il secondo, forse, della *Clemenza di Tito* di Metastasio e il terzo dai *Los dos amantes del cielo* di Calderon de la Barca. Poi, tre anni dopo, vennero le commedie: *Il bugiardo*, tolto dalla *Verdad sospechosa* di Ruiz Alarcon y Mendoza; l'*Eraclio* da una commedia di Calderon: *In questa vita tutto è verità, tutto è menzogna*, e altre produzioni, tra le quali il *Nicomede*, che Voltaire vuole copiata da un'opera di Don Sancio d'Aragona.

Prima di proseguire ci sia permessa una digressioncella. Come abbiamo parecchie volte avvertito le imitazioni, anche nel senso più elastico della parola, s'incontrano frequentissime nella storia dei teatri, e noi le notiamo essendo dover nostro il farlo, ma di esse il lettore non deve scandolezzarsi; sono proprie dell' umana natura; nell' universa creazione, la materia è sempre la stessa, è la forma che varia; e ci piace riprodurre ciò che osserva in proposito uno spiritosissimo scrittore, Heine, difendendo Alessandro Dumas, accusato di pigliare senza scrupolo il materiale

altrui per uso proprio. Bisognerebbe — dice Heine — ringraziare, invece di biasimare, chi ruba al passato per arricchire il presente... ' Nulla di più ingiusto che il rimprovero di plagio; in arte il settimo comandamento non c' è; all'autore teatrale è anche permesso d' appropriarsi le colonne intiere coi loro capitelli scolpiti, a patto però che il tempio che con queste vuol sostenere, sia magnifico. Goëthe capì tutto ciò a maraviglia e anche Shakespeare prima di Goëthe... È cosa insensata esigere che un poeta abbia a cavare i soggetti da sè stesso per parere originale. Mi ricordo che tra le mie carte che andarono smarrite, c' era una mia favola, nella quale facevo parlar un ragno con un'ape; il ragno rimproveravale il suo raccogliere il succo da mille fiori per costruire l' edificio di cera e di miele « mentre io — diceva trionfalmente — io tiro da me stesso il mio tessuto tutto composto di fili originali... »

Ben venuti dunque tutti coloro che arricchiscono l' età nostra con quanto tolgono all' antica; e ora ripigliamo il filo del dire.

Ma l' invidia, il solito parassito che intristisce i grandi ingegni, non risparmiò Pietro Corneille. Suo fratello Tommaso, di fama minore, scrisse pure varie commedie, attinte alla scuola spagnola; poi volse al classicismo colla *Cleopatra*, *Berenice*, *Dario*, *Stilicone*, ecc. Pietro Corneille si ritirò nella nativa Rouan, ove mise in versi l'*Imitazione di Cristo*. Richiamato a corte da Luigi XIV, compose: *Sertorio*, *Sofonisba*, *Ottone*, *Agesilao*, *Attalo;* ma segnano decadenza. Morì nel 1706, di settandue anni, povero come Cervantes.

Quinault è tra Corneille e Racine, al quale ultimo servì di guida. A diciotto anni scrisse i *Rivali*, indi l'*Amante indiscreto*, *La commedia senza commedia.* Salì poi in alta fama a quei tempi colla *Morte di Ciro*, col *Matrimonio di Cambise*, col *Finto Alcibiade*, coll'*Amalasunta*, *Agrippa* e il *re d'Alba.*

Racine, soprannominato il *tenero* per le parti amorose che largamente introdusse nelle sue opere, non inventò molto, ma seppe con somma maestria arricchire colle spoglie del passato. Allevato dai Gesuiti, mostrò sempre indole serpentina, invidiosa; rese male per bene, anche allo stesso Molière, il quale, essendo allora impresario, comperò da lui l'*Alessandro*, che Racine subito dopo vendette ad altri; solo la protezione del duca di Nevers lo salvò dalle bastonate. Ma intanto, entrato in grazia della onnipotente Maintenon e quindi del regale suo drudo, trionfava a corte, e le opere di Racine uscirono numerose, applauditissime: *Andromaca*, *Brittanico*, *Berenice*, *Bajazet*, *Mitridate*, *Fedra*, *Ifigenia*... Nominato istoriografo di Luigi XIV, rinunziò al teatro per seguire quel re al campo e scriverne le gesta; ma mostrò tanta ignoranza di cose militari che si coprì di ridicolo; per cui stimò bene di ritornare al teatro e scrisse per le *Demoiselles de Saint-Cyr* (1689) l'*Ester* e l'*Atalia*. Ma caduto in disgrazia per aver sparlato della Maintenon, morì nel 1699, vuolsi di crepacuore.

Giambattista Poquelin, figlio di un tappezziere del re, si dedicò al teatro, malgrado l'opposizione della famiglia che si credeva per ciò disonorata; e per conciliare la sua vocazione colla permalosa boria della famiglia, pigliò il soprannome di Molière. Fu dapprima impresario, ma infelice tanto, che dovette andare in prigione per un suo debito di 143 lire verso un fornitore di candele. Esordì con una commedia: *Il medico innamorato*, colla quale fece ridere Luigi XIV e quindi tutta la corte; la sua sorte fu fatta; *Les precieuses ridicules* lo levarono poi in altissima fama, ove lo tennero il *Tartufe*, suo capolavoro, che non avrebbe potuto rappresentare senza l'onnipotente protezione del re, e altre commedie. Tentò la commedia eroica col *Don Garcia di Navarra*, ma piacque poco, per cui tornò a copiar dal vero, e arricchì il teatro francese collo *Sgannarelle*, col *Cocu imaginaire*, coll'*Ecole des maris*, coll'*Avaro*,

coll'*Anfitrione*, col *Bourgeois gentilhomme*, del *Misantropo*, che, fortuna inaudita a' que tempi, fu ripetuta diciassette volte di seguito... e finalmente col *Malade imaginaire*, nella quale sostenendo egli, come era solito, la parte protagonista, tanto s'accaldò affaticandosi che, uscito di scena, fu côlto da violenta tosse con getti di sangue e ne morì, il 17 febbraio 1673. I preti, essendo egli attore comico, gli negarono i soccorsi della religione.

Se il XVII secolo fu pel teatro francese il secolo del genio, il successivo fu quello dell'*esprit*. A poco a poco gli scrittori teatrali, accortisi che non era loro possibile di sorpassare Molière, ma nemmeno di stargli a paro, mutarono strada, sostituendo alla finezza del pensiero i *bons mots*, imitando la moda, già declinante in Italia, de' *concettini*, e che gli spagnoli chiamano *aguzedas* e che in Francia ebbero poi nome *pointes*.

Uno scrittore, dimenticato ora in Francia e celebre ai suoi tempi, Nivelle de la Chaussée, introdusse colà un'altra moda, la commedia piagnolona. Se Luigi XIV aveva riso alla rappresentazione del *Medico innamorato*, Luigi XV pianse a quella della *Melanide* del summenzionato autore, e conseguentemente piansero con lui le dame e la corte tutta.

Anche Jolyot di Crebillon, ingegno mediocre, era celebre a que' tempi per opera della Pompadour, la quale offesa da Voltaire, voleva abbatterlo contrapponendogli un altro autore; e la corte applaudiva le tragedie di Crebillon, per far piacere alla ganza del re, ma ne rideva di soppiatto.

Da Crebillon a Voltaire certo ci corre, benchè delle quarantotto opere drammatiche scritte da quest'ultimo, non siano sopravvissute che dieci, e tra queste la *Zaira*, reputata il suo capolavoro, benchè pallida imitazione dell'immortale *Otello* shakespeariano. Voltaire non ebbe genio drammatico; le sue produzioni sono imbottite di disserta-

zioni filosofiche e perciò acclamate in quel secolo tutto filosofia, tutto spirito. In tutte le produzioni di Voltaire si vede l'imitazione di Sofocle, di Shakespeare e del nostro Scipione Maffei, al quale tolse di pianta la *Merope*. La *Semiramide* poi è un vero centone; il *Manfredi* vi è svaligiato anche nei brani meno felici; per cui l'acre Piron ebbe a scrivere di questa tragedia di Voltaire:

Que n'a-t-on pas mis
Dans Semiramis?
Que dite-vous, amis,
De ce beau salmis?

Questa tragedia fece ridere; e le risa poi scoppiarono clamorose, quando la sentinella posta all'ingresso della tomba di Nino, gridò: *Place a l'ombre!...* Voltaire, che in un suo viaggio oltre la Manica aveva avuto occasione di conoscere i capolavori di Shakespeare, reduce in patria, ne parlò favorevolmente dapprima; ma poi, quando ne apparve in Francia la prima traduzione fatta da Letorneur, egli mutò registro, e obliando di quanto s'era arricchito colle spoglie dell'*Otello*, chiamò Shakespeare « un barbaro non privo d'ingegno » e trascese fino a chiamare il teatro di quel sommo « un enorme letamaio, in cui a stento potevansi razzolare alcune perle...

In ossequio al dio Voltaire e alle sue idee circa le barbarie de' personaggi messi in iscena da Shakespeare, ecco Ducis — un aggiustatore del conio di Daniele da Volterra, che coprì di mutande i nudi di Michelangelo — Ducis ebbe il coraggio letterario di rifare a modo suo quei rozzi personaggi, inzuccherandoli. Amleto, Macbeth, il Re Lear, Giulio Cesare, Riccardo III... canditi!

Terminiamo questo rapido schizzo del teatro francese dello scorso secolo, coll'accennare a Marivaux e a Beaumarchais, scrittori di commedie. Quest'ultimo, allievo di

Diderot, è l'autore del *Barbiere di Siviglia* (1775), reputatissimo e in cento aspetti riprodotto. Pare che nel creare il personaggio di *Figaro*, Beaumarchais vi abbia ficcato un po' di sè stesso. Infatti egli fu molto dedito all'intrigo e pochissimo scrupoloso nella scelta dei mezzi per far denaro; fece un po' di tutto nella sua vita; fu orologiaio, maestro d'arpa, autore, attore drammatico, speculatore, segugio di polizia, armatore di bastimenti, editore... Si fece ricco due volte e due volte fallì.

Mandato in Austria in missione da Sartine, direttore di polizia francese, simulò d'esser stato svaligiato dai ladri nelle terre austriache e ciò fece per estorcere novo denaro al re Luigi XV; ma il tiro non garbò punto a Kaunitz, il celebre ministro di Maria Teresa, il quale lo fece imprigionare; fu poi fatto liberare dal Sartine. Poco dopo Beaumarchais scrisse il *Matrimonio di Figaro.*

Da ultimo, nel 1797, mentre si udivano i primi ruggiti dalla rivoluzione francese, venivano sui teatri di Parigi applaudite le tragedie: *Cajo Gracco, Timoleone, Enrico VIII* di Maria Giuseppe Chénier, fratello dell'infelice Andrea, robustissimo poeta, autore del *Jeu de Paume* che dedicò al pittore David, di un'Ode, grido d'ammirazione a Carlotta Corday, che gli costò la testa. In attesa del carretto che dovea condurlo alla ghigliottina, Andrea Chénier cantava nel suo carcere di San Lazzaro:

Oubliés comme moi dans cet affreux repaire
  Mille autres moutons comme moi
Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire
  Seront servis au peuple roi

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Souffre, ô cœur gros de haine, affamé de justice;
  Toi, Vertu, pleure si je meurs...

*
* *

## TEATRO INGLESE.

Per ben comprendere il carattere del teatro inglese nel XVI secolo, bisogna ricordarsi che in allora sotto una vernice di cortesia affettata, nascondevansi costumi crudeli ed ipocriti, che dovevano naturalmente riflettere anche sulla letteratura drammatica. Siamo ai tempi di re Enrico VIII e di sua figlia Elisabetta. Enrico si stacca dal Vaticano, perchè questo non vuole autorizzare il suo divorzio con Caterina d'Aragona, e si fa capo della chiesa inglese per isposare Anna Bolena e confisca i beni dei conventi. Poco dopo cadono le teste di Anna Bolena e di Caterina Hovart, altra sua moglie. Gli succede Elisabetta, l' ipocrita, che circondata da uno stuolo d' amanti si vantò vergine sino alla morte; che protesse l' inquisizione protestante, allora più ancora atroce dell' inquisizione cattolica. Elisabetta, che bestemmiava come un vetturale; batteva i suoi drudi, pigliava pel collo il cancelliere Hatton, sputava in viso a sir Arundel; che si faceva gioco delle vite umane e della libertà di coscienza; mostro di avarizia e di magrezza, si imbellettava viso, collo, seno, coprendo la calva sua testa con una parrucca fulva intrecciata di perle; ipocrita tanto, che, dopo la sua morte, le si trovarono nelle guardarobe tremila vesti.

Ecco perchè nella drammatica inglese di quei tempi, troviamo specchiati tanti ed enormi vizî. Shakespeare non nacque isolato e gigante; ebbe, come Dante e come tutti i genî, i suoi precursori: tra questi scrissero un misto di lugubri fatti e di grossolane buffonerie, Lyly, Kid, Marlowe, Heivood, Chanier; quest' ultimo, tra gli altri, in una sua commedia ci dà una donna della borghesia di Bath, la quale s'innamora del suo quinto marito vedendolo ai funerali del quarto; indi Udall (1551) e John Still (1566), Thomas Richards scrisse il *Misagono*, imitazione dell'italiano.

I primi tragici inglesi furono Thomas Sacksville e Thomas Norton (1561). Ma tra i nominati, quello che maggiormente emerge, è Cristoforo Marlowe, nato a Cantorbery (1564); nel suo *Edvardo II*, nell'*Ebreo di Malta* e nel *Faust*, vi sono scene ammirabili. Probabilmente senza Marlowe, Goethe non avrebbe ideato il suo *Faust*.

## SHAKESPEARE.

Non c'è forse biografia tanto avvolta nel mistero come quella di Guglielmo Shakespeare. È noto che egli nacque il 23 aprile 1564 a Stratford, nella contea di Warwick; che, secondo alcuni, suo padre fu mercante di lana, secondo altri macellaio; ch'egli ricevette un'educazione assai imperfetta alla scuola del suo villaggio; che a 18 anni si ammogliò con Anna Hathaway; che a 22 anni, lasciata la moglie e i suoi tre figli al natio villaggio, venne a Londra. Quanto ai mille aneddoti che di poi si narrarono della sua vita, nessuno di essi è provato; come pure nulla prova che egli, per guadagnarsi il pane, custodisse i cavalli dei signori dinanzi al teatro. È certo però che poco dopo arrivato a Londra, entrò in dimestichezza con alcuni suoi compagni comici, e che anch'egli si fece iscrivere come attore, o come vogliono taluni, come suggeritore nel teatro di Blackfriars. Questo teatro era ben lontano dal somigliare alle splendide sale italiane. Era vasto, ma rozzo e sucido; chiuso sullo sfondo da una telaccia, su cui c'era un cartello che indicava il luogo in cui avveniva il fatto rappresentato: Londra, Parigi, Costantinopoli, ecc. È questo era il più bel teatro di Londra e quello su cui si diedero i capolavori di Shakespeare. Quando fece rappresentare il suo dramma *Enrico VI*, in cui entrano, oltre moltissimi personaggi, anche due eserciti, Shakespeare si rivolse all'uditorio, e in un prologo, disse: « Chiedo mille scuse se tratto un soggetto sì vasto in un luogo sì meschno:

può egli infatti cotesto pollaio contenere la vasta campagna francese? Possiamo noi accumulare qui, in questo cerchio di legno, i mille elmi che sfolgoravano nella battaglia di Azincourt? Supplite voi col vostro pensiero e fate che esso immagini cose vastissime, nello stesso modo che piccole cifre rappresentino milioni... » Quello che ora dicesi piccionaia, era riservato alle donne che sedevano velate, e siccome in allora si desinava al mezzodì, lo spettacolo cominciava al tocco ed era annunziato da un triplice suono di tromba.

Shakespeare fu buon attore; ma agì sempre nelle seconde parti, anche ne' suoi drammi; nell' *Amleto* fece le parti del fantasima.

Del resto Shakespeare era vero inglese, uomo positivo; poeta, ma anche uomo d' affari; ebbe varie amiche, ma nessuna gli fece commettere sciocchezze; amava la gloria, ma più il denaro, tant' è vero che dopo 10 anni radunò bastantemente per fabbricare una bella casa nel suo villaggio di Stratford, e poco dopo vi aggiunse dei poderi.

Nel 1612 abbandona Londra e si ritira improvvisamente nella sua casa, proprio nell'apice della sua gloria, a 48 anni, dopo di aver fatto rappresentare la *Tempesta*. Egli aveva raggranellato di che vivere comodamente, senz' altro affaticare. Morì quattro anni dopo, proprio all' anniversario della sua nascita.

Soltanto sette anni dopo la morte di Shakespeare, se ne stamparono le opere: e venne poi dimenticato e si deve al famoso attore Garrik, che tanto maravigliosamente ne interpretava i drammi, se il grande uomo ricomparve nella sua vera luce. Fuori d' Inghilterra, furono i tedeschi che richiamarono l' autore del *Macbeth* all' attenzione dell' Europa, come vedremo più avanti (1).

---

(1) I capolavori di Shakespeare, non ponno essere riprodotti se non per intero; quindi noi ci limiteremo a dare, in ordine cronologico, l'elenco di tutte le opere riconosciute indubbiamente sue: *Enrico VI*, *I due gentiluomini di Verona*, *Gli errori*, *Pene d'amor perdute*, *Riccardo II*, *Riccardo III*,

Anche Shakespeare attinse largamente alle fonti altrui, e specialmente ai novellieri italiani, dal Boccaccio in giù; ci basterà solo menzionare alcune di queste fonti ad onore e gloria, non foss'altro, della facoltà inventiva degli Italiani, sempre rispettando le teorie di Heine.

*La donna cattiva messa alla ragione,* ha tutta la tinta d'una commedia nostra e l'intrigo è cavato dai *Suppositi* dell' Ariosto, il quale tolse questa sua commedia da Plauto. E a titolo d'indennizzo nazionale poi, il Federici pigliò a prestito, senza restituzione però, dalla suaccennata commedia del poeta inglese, l'*Avviso ai mariti.* La storia del *Mercante di Venezia,* è narrata dal Boccaccio; e più diffusamente da ser Giovanni Fiorentino nel *Pecorone* — la cui *Giletta* è l'*Elena* shakespeariana — e dal Giraldi Cinzio.

*Molto strepito per nulla*, è roba del Bandello; il *Measure for measure*, del Giraldi Cinzio; parimente dal Bandello è tolto *Come vi piace;* dal Boccaccio il *Cimbellino*, novella IX; *Giulietta e Romeo,* dalla famosa storia del Bandello: *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, che l'uno di veleno, l'altro di dolore morirono;* l'*Otello* si legge pure negli *Ecatomiti* di Giraldi Cinzio, in cui il marito di *Desdemona* è semplicemente chiamato il Moro: il tanto vantato intrigo del fazzoletto, per eccitare la gelosia di *Otello*, si trova pure nella novella italiana. Nel *Pecorone* leggesi una storiella analoga a quella che servì d'intrigo alle *Allegre Comari di Windsor.* Parimenti da questa novella di ser Giovanni Fiorentino, Molière trasse l'*Ecole des femmes.*

*Nil sub sole novi!*

---

*Il sogno d'una notte d'estate, La donna cattiva messa alla ragione, Romeo e Giulietta, Il mercante di Venezia, Enrico IV, Il re Giovanni, Tutto è bene quando finisce bene, Enrico V, Come vi piacerà, Molto strepito per nulla, Hamleto, Le allegre Comari di Windsor, La dodicesima notte, Troilo e Cressida, Enrico VIII, Misura per misura, Otello, Il re Lear, Macbeth, Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Cymbellino, Coriolano, Riccardo III, Timone d'Atene, Racconto d'inverno, La tempesta.*

## TEATRO TEDESCO.

In Germania le produzioni teatrali in principio si divisero, come dappertutto, in sacre e profane. Le sacre si suddivisero poi in cattoliche ed in protestanti, e in queste prime il papa non è risparmiato, come vedesi, nel *Cavalier cristiano d'Eisleben* di Martino Rinckhard.

Nicolaus Mannel di Berna, nel 1484, studiò pittura sotto Holbein e Tiziano; si arrolò nel 1522 nell'esercito di Francesco I; viene a Milano, indi ritiratosi ad Erlach, vi muore nel 1530. Egli scrisse per far propaganda della riforma religiosa: nella *Danza dei morti* e nei *Mangiatori dei morti*, flagella a sangue tutto il clero cattolico, dal papa all' ultimo frate questuante. Heine, con argomenti irresistibili, dice che il caposcuola della letteratura tedesca, è Lutero; e, secondo noi, ha pienamente ragione; altri vogliono che il creatore della drammatica tedesca nel XVI secolo fosse un calzolaio di Nuremberg, Hans Sachs, nato nel 1494 e morto nel 1576; scrisse 208 opere, tra commedie, tragedie e farse, rappresentate nelle osterie della sua città natale. Oltre ciò scrisse 1204 cantici, 1207 tra favole e poesie leggere, 173 canzoni popolari e religiose: totale 2792 opere. Heine lo chiama uno scimmiottatore dei Misteri medioevali.

A Hans Sachs basta che una produzione teatrale contenga la morte di un personaggio, perchè egli la chiami tragedia e basta finisca bene perchè sia commedia. Egli attinse l'argomento de' suoi temi alle Novelle italiane, allora di moda in Germania, essendo state tradotte in tedesco; egli stesso confessa d'aver tolto dal Boccaccio l'argomento d'una delle sue più belle produzioni: *Lisabetha*. Hans Sachs fece parte dell'*Associazione poetica di Nurimberg*, conosciuta nella storia della letteratura tedesca sotto il nome di *Meinstersænger*.

Anche in Germania il teatro del XVII secolo non ebbe vita lussureggiante; Martino Opitz scrisse la *Dafne*, sulla falsariga di quella del Rinuccini: poi Clajus, l'*Erode assassino dei bimbi*, e Dac: *Battaglia tra gli angeli e i draghi.* Di Greif si hanno quattordici opere, tragedie, farse e melodrammi (1). Lohenstein, nel 1560, scrisse: *Ibraim Bascià*, *Cleopatra* e *Sofonisba.*

Lessing fu nel secolo XVIII tra i primi rigeneratori del teatro tedesco; esordì colla *Minna di Barnelm;* indi scrisse l'*Emilia Gallotti*, suo capolavoro e altre opere di minor conto. Ma la gloria del teatro tedesco è dovuta allo studio che si fece in Germania di Shakespeare, delle cui opere apparvero due traduzioni, una di Wieland, l'altra di Eschenburg; indi è dovuta agli studi critici che sul grande inglese fecero Herder e Lenz; allora sorse la nuova scuola tedesca, e da essa Volfango Goëthe e Federico Schiller.

Goëthe esordì con una commedia pastorale in un solo atto: *Il capriccio dell'amante* e con una commedia romanzesca arieggiante quella di Lessing: *I complici;* ma questi preludî erano lontani dall'annunziare l'esito colossale ottenuto in Germania dal *Goez di Berlichingen* o *Il cavaliere dalla mano di ferro*, lavoro che venne dagli amici strappato dalle mani del suo autore, il quale, incontentabile, dava a temere avesse a guastarlo coll'eccessivo limare; basti dire che lo rifece tre volte. Scrisse poi *Clavijo*, che ricorda un po' troppo il seppellimento di Ofelia; indi *Stella.*

Fissatosi nel 1775 a Weimar, alla corte di quel duca Carlo Augusto, che se lo meritò davvero il secondo nome, mostrandosi amico largo ed intelligente de' sommi ingegni che fiorivano allora in Germania. Viaggiando seco lui per la Svizzera, scrisse la bella pastorale: *Jeri e Betly*, dalla quale Scribe trasse il *Chalet.*

---

(1) *Arminio, Carlo Stuart, I Gebeniti;* e tra le farse, due popolari a quei tempi, *Peter Squentz*, plagio più che imitazione del *Sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare, e *Horribilicriblifax*, buffonata tolta dal teatro italiano.

In Italia scrisse, ispirandosi — così egli dice — alle memorie del grande infelice, Torquato Tasso, l'*Ifigenia in Aulide* e diede l'ultimo tocco all'*Egmont.* Aggiunse poi alla sua splendida corona poetica, *Hermann e Dorotea* e *Guglielmo Meister;* e da ultimo *Fausto*, eterno enimma del mondo letterario... Gérard de Nerval, traducendolo, impazzì.

È strano! quest'uomo, che doveva sentire attrazione verso tutto ciò che è grandioso e medioevale, reduce da Roma, nel ripatriare passa da Milano e così scrive invece del Duomo. « Ieri visitai il Duomo, per la costruzione del quale forzarono intere cave di marmo a prender le forme più assurde e ridicole. Ognidì tormentano quelle povere pietre, giacchè tutta questa assurdità, o meglio meschinità, non è finita. »

Se non fosse la lotta che Goëthe ebbe a sostenere contro chi lo chiamava materialista (1) a cagione del suo *Mefistofile*, egli sarebbe stato uno dei pochi uomini compiutamente felici. Nato da buona famiglia di Francoforte, guadagnossi subito l'applauso, l'entusiasmo altrui per le sue opere; bello e robusto, amò molte donne e subito le dimenticò: Annetta, Federica, Emilia e Lucinda, due sorelle rivali, Lilì, Carlotta, che tolse al suo amico Kestner e che gli diede il têma per il *Werther*, romanzo, causa di tanti suicidî; la damigella Delft, la baronessa Stein, Cristina Vulpius... ed i gemiti di tutte queste derelitte, raccolse con fredda cura, per riprodurli poi nelle sue opere teatrali. Morì placidamente a 83 anni: Ah!... non più luce! furono le ultime sue parole.

Federico Schiller invece, benchè pari a lui in gloria, fu molto infelice. Questi due intelletti, tanto dissimili tra essi, si trovarono insieme per la prima volta a Jena, nel 1794. Prima d'allora, senz'essersi veduti mai, provarono antipatia

---

(1) Accusa che egli smentì col suo rimproverare Fichte d'esser stato troppo imprudente nell'esporre, nelle sue lezioni di filosofia all'università di Jena e ne' suoi scritti, idee ateistiche.

l'uno per l'altro; Goëthe anzi confessa d' aver sempre detestato Schiller — giacchè, dice Manzoni, è uno dei vantaggi di questo mondo, di odiarsi senza conoscersi — specialmente per le sue innovazioni drammatiche che scuotevano la Germania; e Schiller dal canto suo scriveva ad un amico: « Se io frequentassi Goëthe, sento che sarei infelice; io lo credo egoista in supremo grado; egli è benefico, ma come un Dio, senza dar niente del suo; mi ispira una curiosa mescolanza di amore e di odio e fa nascere in me i sentimenti che Bruto e Cassio dovevano nutrire per Cesare. »

Infatti il modo di sentire di questi due sommi era differente; Schiller seguiva la filosofia di Kant; Goëthe quella di Spinoza; Goëthe, ricco, colmo di onori e di cariche a corte; Schiller poverissimo e perseguitato; in lui dominava — vedi nel *Don Carlos* — l'idea della emancipazione e del benessere della Germania. Goëthe, l' idolo delle donne; Schiller, modello dei mariti, austero di costumi. Ma dal momento che si conobbero, si legarono strettamente; il buon Schiller fu soggiogato dalla amabilità di Goëthe, al quale nulla che fosse nella natura era nascosto, compresa l' arte di conquistarsi i cuori altrui, senza mai concedere il proprio in ricambio. E non fu sua colpa; se ai mortali, in quasi tutte le fasi della loro vita, è, in causa del fisico signore assoluto, negata la libertà d'azione, negli uomini di genio poi lo è sempre, chè questo tutto assorbisce. Goëthe, nelle *Conversazioni*, della storia della filosofia dice che giovinetti, noi siamo *sensualisti;* « quando ci innamoriamo diventiamo *idealisti* e poniamo nell'oggetto amato qualità che in esso non esistono punto. Cessa l'amore e noi dubitiamo della fedeltà e diventiamo scettici senza accorgercene. Il rimanente della vita lo passiamo nell'indifferenza; lasciamo che le cose vadano come vogliono andare e finiamo col quietismo, ad imitazione dei filosofi indiani. »

Egli capì subito che dall'unione del suo genio con quello

di Schiller, doveva scaturire tale luce che avrebbe brillato sulla Germania, sul mondo, e lo legò a sè, dapprima come collaboratore nelle *Ore*, giornale nel quale scrissero eziandio Fichte e Humboldt.

Schiller, di famiglia povera, aveva dovuto da giovinetto studiar legge; indi medicina. Il Duca di Würtemberg lo nominò poi chirurgo di reggimento, collo stipendio mensile di 18 fiorini. Intanto, medicando piaghe, aveva meditato *I Masnadieri*. Disertò; si ricoverò a Mannheim, ove nel 1782, fece rappresentare *I Masnadieri*, il cui successo fu immenso. Se Goëthe col *Werther* aveva accese le fantasie sentimentali delle fanciulle tedesche, Schiller con questo dramma accese quelle dei giovani studenti, i quali, di nascosto, avevano fondato una società in Lipsia, allo scopo di sbandarsi e vivere nelle foreste, rapinando i ricchi a pro dei poveri, ad imitazione di Carlo Moor e de'suoi briganti. La vecchia scuola germanica sorse tosto contro di lui, accusandolo di rivoluzionario; il Duca di Würtemberg lo cercava ovunque per punirlo; tanto che il povero poeta dovette per salvarsi scambiare il suo nome con quello innocente di Schmidt e fuggire a Magonza, indi a Bauerbach. Ivi vendette il dramma *Fiesco* per pagare i debiti e ne compose altri: *Intrigo e Amore* (Luisa Müller) e il *Don Carlos*. Finalmente fu professore all'università di Jéna, collo stipendio di 200 talleri al mese; allora, benchè si sviluppasse già in lui l'etisia che lo condusse al sepolcro, prese moglie, e, lasciato il teatro, scrisse la *Storia della guerra dei trent' anni*.

Ma Goëthe lo voleva con sè e tanto fece che quel bravo uomo di suo Duca lo chiamò a Weimar e lo tenne seco. Su quel teatro, diretto dispoticamente da Goëthe, ebbe luogo la rappresentazione della celebre trilogia di Schiller: *Wallenstein*, la quale può suddividersi in tre fatti e in altrettanti titoli: come appunto fece Andrea Maffei nella sua splendida traduzione. Parimenti su questo teatro si

diedero tre altri suoi capolavori: *Maria Stuart, Giovanna d' Arco*, *Guglielmo Tell.* Poi volle imitare il dramma classico antico colla *Fidanzata di Messina*, introducendovi i cori. Reduce da Berlino, ove avevano clamorosamente festeggiato il *Guglielmo Tell,* morì poche settimane dopo di soli 46 anni (1805). Morì sorridendo, dopo che, come tutti i morenti, fatte aprire le finestre, ebbe riveduta la cara luce; *tutti* gli abitanti di Weimar vestirono il lutto.

Senza Shakespeare, avrebbe la Germania avuto questi suoi genî?

# TEATRO MODERNO

## RIASSUNTO

*LA TRAGEDIA (seguito).*

ALFIERI — MONTI — FOSCOLO — PINDEMONTE
PELLICO — MANZONI — NICOLINI.

*LA COMMEDIA (seguito).*

CARLO GOZZI — GOLDONI, *suoi contemporanei e imitatori.*

ORA ripigliamo a narrare del teatro italiano.

In Italia, nel principio del secolo XVIII, misere erano le condizioni del teatro tragico; Conti, Maffei, Gavazzoni-Zanotti, Lazzarini, Granelli, Bettinelli, Pindemonte, Martelli, e qualche altro tentarono di farlo risorgere, ma non ebbero forze bastevoli. Il vanto di porre — come dice il Parini — sul capo all' Italia la sola corona che le mancava, era serbato a Vittorio Alfieri.

Antonio Conti scrisse il *Giulio Cesare*, il *Bruto*, il *Giunio Bruto* e il *Druso;* ma a fatica si può tollerare l'intera lettura di queste tragedie, tanto lo stile è annaquato, scolorito. Basti citare nel *Giulio Cesare* i versi coi quali Cassio descrive in anticipazione la beccheria che i congiurati dovevano fare di Cesare:

CASSIO

O necessaria, o degna
Vendetta! Appena egli (Cesare) entrerà in Senato,
Che i nostri amici il cingeranno; Cimbro
Gli afferrerà la toga; darà Casca
Il colpo; e 'l feriranno indi sessanta;
E ucciso ei fia quale selvaggia fera
Da' cacciatori circondata. Io, Bruto,

Io troncherogli il capo, e appenderollo
Col mio pugnale in voto a piè del Magno (Pompeo)
Ove dovrassi, sia consiglio o caso,
Il Senato adunare al nuovo sole...

La *Merope* di Scipione Maffei è reputata superiore alle altre tragedie de' menzionati autori: eppure, se la si rappresentasse oggidì farebbe ridere; udite un brano della

*SCENA IV.*

*Euriso, Ismene, Merope, Egisto.*

EURISO

Eccomi a' cenni tuoi.

MEROPE

Tosto di lui
T'assicura.

EURISO

Son pronto; or più non fugge
Se questo braccio non ci lascia.
*(lega Egisto con una fune)*

EGISTO

Come!
E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi;
Spiegami il tuo voler; che far poss' io?
Vuoi che immobil mi renda? immobil sono;
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego;
Ch' io t' offra inerme il petto? eccoti il petto.

ISMENE

Chi crederia che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s' asconde?

MEROPE

Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
L'annoda in guisa che fuggir non possa.

EGISTO

O ciel che stravaganza!

EURISO

Or qua, spediamci,
E per tuo ben non far neppur sembiante
Di repugnare, o di far forza.

EGISTO

E credi
Tu che qui fermo tuo valor mi tenga?
E ch'uom tu fossi da atterrirmi, e trarmi
In questo modo? non se tre tuoi pari
Stessermi intorno; gli orsi a la foresta
Non ho temuto d'affrontare io solo.

EURISO

Ciancia a tuo senno, pur ch'io qui ti leghi.

EGISTO

Mira, colei mi lega; ella mi toglie
Il mio vigor; il suo real volere
Venero e temo; fuor di ciò, già cinto
T'avrei con queste braccia e sollevato,
T'avrei percosso al suol...

MEROPE

Non tacerai,
Temerario? affrettar cerchi il tuo fato?

EGISTO

Regina, io cedo, io t'ubbidisco, io stesso,
Qual ti piace m'addatto; in pochi istanti

Ch' io ti rendo il tuo don; vieni tu stessa,
Stringimi a tuo piacer; tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.

MEROPE

Or va, recami un' asta.

EGISTO

Un' asta! oh sorte!...
Qual di me giuoco oggi ti prendi? e quale
Commesso ho mai nuovo delitto? dimmi,
A qual fine son io qui avvinto e stretto?

MEROPE

China quegli occhi, traditore, a terra.

ISMENE

Eccoti il ferro.

EURISO

Io' l prendo, e se t' è in grado
Gliel presento alla gola.

MEPOPE

A me quel ferro.

EGISTO

Così dunque morir degg'io, qual fera
Nei lacci avviluppata? e senz' almeno
Saperne la cagione?

MEROPE

Non la sai, eh?
Perfido mostro! ecc., ecc.

La *Didone* di Gavazzoni-Zanotti — che fu strombazzata un capolavoro — è povera d'intreccio; tuttavia il verseg-

giare è sostenuto e di tratto in tratto elegante. Il Lazzarini nel suo *Ulisse il giovane*, si pigliò la licenza di usare settenarî e endecasillabi senz'ordine e, quel che è peggio, senza rime; perciò e pel nessuno interesse che desta il soggetto della tragedia, riesce stucchevolissima. Giovanni Granelli scrisse il *Sedecia* e il *Dione Siracusano;* Saverio Bettinelli, il *Serse*, il *Gionata*, il *Demetrio*, il *Poliorcete;* Pindemonte i *Baccanali*, debole lavoro d' un sì chiaro ingegno. Di Pier Jacopo Martelli è il *Femia sentenziato;* scrisse altri componimenti teatrali, proponendosi per modello i tragici francesi ch' ei volle imitare, non solo nella tela drammatica, ma anche nel metro, adoperando distici rimati con due settenarî fusi in un sol verso, metro che — impropriamente, perchè già usato — venne da lui chiamato *martelliano*. Zaccaria Valaresso nel *Rutzvanscad* bertucciò la mania de'suoi contemporanei di far tragedie *invita Minerva.* Nell'ultima scena, *Abulcassem* e *Mamaluch*, bisticciano contrastandosi il trono chinese rimasto vacante per la morte di *Rutzvanscad:*

ABULCASSEM

Intanto io, re e signor di questo regno,
Popoli e grandi all'obbedienza chiamo.

MAMALUCH

Fermate un poco! re sarete allora
Che della China lo dirà il senato
Che, morto il re, sostenta le sue veci.

ABULCASSEM

E di China e d'espressi e del senato
Non vo' saper. Al morto re congiunto
Son più degli altri, ed a me tocca il regno.

MAMALUCH

Sì, quando il re chinese testè morto
Non l'avesse acquistato in giusta guerra.

ABULCASSEM

Il re chinese Rutzvanscad è morto.

MAMALUCH

Ma l'impero chinese è ancora vivo;
E voi, come ribelle, ad un bisogno
Sovra un palco la testa lascerete.

ABULCASSEM

Ah temerario! A me così si parla?

MAMALUCH

Io con l'autorità del mio senato
Così favello...

ABULCASSEM

Ed io con tutto questo
Popolo a me fedel Nuovozemblano,
Che vo' regnar con libertà rispondo.

MAMALUCH

Ed io con la milizia della China
Vi manderò a Pekin con guardie e ferri.

ABULCASSEM

Nol posso più soffrir... Popoli, all'armi!

MAMALUCH

Quest'è soperchieria! Nel campo Marzio
Lasciate ch'io raccolga i miei soldati;
E voi col vostro popolo venite
E allora poi potrem vederla bella,
Giacchè non può schivarsi un fatto d'armi.

ABULCASSEM

Accetto la disfida, e al campo Marzio
Con una catapulta in man t'aspetto...

*(Rimasta la scena vuota, quando l'udienza faccia rumore chiamando fuori gli attori e battendo, esca il suggeritore con carta in mano e col cerino, poi dica i seguenti versi:)*

Uditori, m'accorgo che aspettate
Che nuova della pugna alcun vi porti...
Ma l'aspettate invan... son tutti morti.

Vittorio Alfieri.

« Nella città d'Asti in Piemonte — scrive Alfieri nella sua *Vita* — il dì 17 del 1749, io nacqui di nobili, agiati ed onesti parenti; e queste tre loro qualità ho espressamente individuate e a gran ventura mia le ascrivo per le seguenti ragioni. Il nascere dalla classe de' nobili mi giovò appunto moltissimo per poter poi, senza la taccia di invidioso e di vile, dispregiare la nobiltà *per sè sola*, svelarne le ridicolezze, gli abusi ed i vizî; ma nel tempo stesso mi giovò non poco la utile e sana influenza di essa, per non contaminare poi mai in nulla la nobiltà dell'arte ch'io professava; il nascere agiato mi fece libero e puro, nè mi lasciò servire ad altro che al vero. L'onestà poi de' parenti fece sì che non ho dovuto mai arrossire dell'essere io nobile. Onde, qualunque di queste tre cose fosse mancata a' miei natali, ne sarebbe di necessità venuto assai danno alle diverse mie opere; e sarei quindi stato per avventura o peggior filosofo o peggior uomo di quello che forse non sarò stato. »

Stette otto anni nell'Accademia di Torino, di nulla approffittando; se non che, cadutogli in mano un Ariosto, lo andava leggicchiando, non intendendo la metà di quel che leggevà ed essendogli dopo capitata fra mano l'*Eneide*

tradotta dal Caro, la lesse e rilesse con avidità furiosa. La lettura del Metastasio e del Goldoni lo dilettavano immensamente. Dallo studio delle lettere passò a quello della filosofia, che egli chiamava papaverica, perchè dormicchiava il professore insegnandola e gli scolari russavano; nè fece migliori progressi nella fisica, perchè insegnata in lingua latina che egli ignorava.

Mortogli lo zio, governatore della Sardegna, Alfieri trovò amici, adulatori, tutto quanto insomma vien coi denari; ai piaceri del cavalcare e di una vita assai dissipata, unì la lettura di molti romanzi francesi. Nell'anno 1768 uscì dall'Accademia per entrare in qualità di *porta-insegna* nella milizia. Indi viaggiò l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, l'Olanda, tutta l'Europa insomma, più da corriere — egli dice — che da viaggiatore. Ma poi ebbe vergogna d'essere ignorante, e con tenace e ferrea costanza si fece a studiare da capo la grammatica e tutto quel che ci vuole per scrivere correttamente. Rileggendo una tragedia, *Cleopatra*, e una farsetta, *I poeti*, che egli aveva composto da giovinetto, conobbe sempre più la necessità di darsi seriamente allo studio della lingua italiana. Si accinse dunque all'impresa eroica di leggere e studiare verso per verso i migliori poeti italiani. I robusti e risonanti versi sciolti del Cesarotti, allora in auge per la traduzione dell'*Ossian*, lo colpirono. Afforzatosi nella lingua italiana, volle imparare la latina e si chinò pazientemente sotto la pedanteria d'un pedagogo e seco lui tradusse le favole di Fedro, le odi di Orazio; poi, rapito dalla brevità e dall'eleganza di Sallustio, si esercitava traducendolo.

Venuto a Firenze, innamorossi della contessa d'Albany; questa passione e l'impossibilità di rimanere nel Piemonte a stamparvi i liberi suoi scritti, lo indussero a stabilirsi in questa città. Assettate le sue domestiche faccende, cominciò un poemetto in ottava rima sulla uccisione del duca Alessandro de' Medici; scrisse inoltre varie rime in onore

della sua contessa, non che parecchie tragedie. Poi andò pellegrinando per l'Italia « a ispirarsi sui marmi » che coprono le ceneri de' nostri sommi; a Ravenna visitò la tomba di Dante, il quale ora gli riposa al fianco, quella del Petrarca in Arquà, quella dell'Ariosto a Ferrara, quella del Tasso a Roma; a Padova strinse la mano a Cesarotti, a Milano a Parini. Intanto aveva tradotta parte dell'*Eneide* ed alcune commedie di Terenzio. Finalmente, a quarantasei anni, volle imparare il greco e lo imparò. Scrisse un trattato *Del principe e delle lettere*, col quale nega che la protezione de' potenti dia prosperità alla letteratura: la *Tirannide*, il *Misogallo*, virulenta satira de' Francesi in rivoluzione e qualche altra poesia satirica. Le tragedie che lo immortalarono sono note (1).

Quanto al fondo — scrive Cantù di queste tragedie — Alfieri confessa d'aver piuttosto *disinventato* che inventato; tolse via i cori, cioè il popolo; tolse via i personaggi secondarî e i confidenti — non tutti però — riducendo gli attori a pochissimi; ma con questo obbligolli a parlare moltissimo e a frequenti monologhi per informare il pubblico... I sagrifizî alla legge dura e capricciosa di tempo e di luogo; quella nobiltà sistematica che ripudia le particolarità famigliari, tanto allettative nelle tragedie greche, gli danno una rigidità che, come arte, è difettosa; ma a valenti comici lascia campo di esprimer meglio il pensiero che vi abbonda celato; il limitato numero dei personaggi fa che possono essere migliori oratori; accenna, più che non sviluppi, i sentimenti e così dà luogo all'abilità di ciascuno, talchè l'attore, se è valente, col gesto, col volto e coll'occhio riempie il vuoto lasciato necessariamente da quelle concisissime parlate. Così riscosse applausi infiniti

(1) *Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Rosmonda, Ottavia, Timoleone, Merope, Mirra, Saul, Maria Stuarda, La congiura dei Pazzi, Don Garzia, Agide, Sofonisba, Bruto primo, Bruto secondo, Alceste.*

allorchè fu recitato da Fabbrichesi, e specialmente da Gustavo Modena — caposcuola — dalla Ristori, persino davanti a uditori che non intendevano l' italiano.

Principal merito dell'Alfieri — avverte giudiziosamente Emiliani Giudici — fu di aver irrobustita la tragedia che, come abbiamo veduto, languiva prima di lui tra mani fiacche ed inesperte. « La tragedia, nata sublime, terribile, vigorosa, eroica, suscitatrice di libertà, perduta poscia la leggiadria della forma nella barbarie del medio-evo, rinata quindi per le studiose cure dei dotti e non molto dopo imbruttita di atrocità, o confusa e resa frivola da mille accidenti d'amore, quasi venisse redenta da Vittorio Alfieri, riassumeva le forme maschie, atletiche e nobilissime del suo essere primogenio, e ricominciava ad esercitare il già deposto ministero... »

A chi, accennando ad Alfieri ed ad altri tragici, osservasse ai têmi, sempre gli stessi, pescati di preferenza nell'evo antico, crediamo si possa rispondere che gli argomenti storici, devono dagli scrittori teatrali essere scelti con estrema cautela per non essere contraddetti di poi dai documenti che rovesciano o in parte o in tutto il loro edifizio. Infatti, non vediamo noi oggidì rifabbricati dalle fondamenta tanti periodi di storia e tanto frequentemente, da farci credere che tra qualche secolo le storie dei popoli saranno rinnovate? Vedete, a mo' d'esempio, il *Don Carlo;* Alfieri e Schiller (1) ne fecero due capolavori, e credettero in buona fede di ritrarre fedelmente quel personaggio, e suo padre, e l'epoca in cui vissero. E invece ora la storia coi documenti in mano, quanto a don Carlo, ci insegna che non amò mai Isabella, nè essa sognò mai d'amar lui; dice soltanto che allorchè Isabella seppe essere Carlo a fil di vita, lo andò a trovare per confortarlo a confessarsi, a comu-

---

(1) Pel confronto di queste due tragedie, leggasi Carlo Cattaneo.

nicarsi, a fare insomma il possibile per salvar l'anima. E Carlo, l'appassionato Carlo, morì invece prosaicamente nel suo letto, vittima de' suoi disordini dietetici e specialmente pel soverchio ghiaccio mattamente ingoiato; morì camuffato da francescano in una tonaca, sperando così — come credevasi allora — di volar dritto dritto in paradiso; morì piagnucolando, raccomandandosi a tutti i santi del Calendario, e stringendo tra mano, non un pugnale, ma un cero benedetto... (1).

Vincenzo Monti (1754) nascendo non ebbe dalla sorte ricchezze, le quali — come scrissero Alfieri e Giusti — risparmiano agli scrittori molte corbellerie e talvolta qualche viltà; perciò, anche per rispetto alla sua splendida mente, dobbiamo gettare un velo indulgente sul continuo suo girellare ad ogni mutar di vicende e di padrone; tanto più che, lui vivo, non gli mancarono per ciò amarissimi rimproveri. Gianni, l'improvvisatore, punto da un epigramma del Monti, soleva chiamarlo: Monti papale, Monti rivoluzionario, e finalmente Monti imperiale. Altri divisero le sue poesie in tre parti: la prima che comprende i versi dell' *abate* Monti; la seconda quelli del *cittadino*, la terza quelli del *cavaliere*. Più severo e mesto rimprovero gli venne da Foscolo. Monti, venuto in sospetto che Foscolo avesse sparlato di lui, minacciò di *scuotere la polvere de' suoi Sepolcri;* quest'ultimo gli rispose con questa lettera: « Io mi taglierò una mano anzichè scrivere una parola contro di voi. So che minacciaste di scuotere la polvere de' miei *Sepolcri*. Monti mio! discenderemo tutti e due nel sepolcro; voi più lodato certamente ed io forse assai più compianto; nel vostro epitaffio parlerà l' elogio; nel mio sono certo si leggerà ch'io, nato e cresciuto con molte

(1) V. nel *Politecnico* (1861) una nostra rivista storica: *Sulla morte di Don Carlo,* ecc.

tristi passioni, ho serbata pur sempre la mia penna incontaminata... »

Ma lo stesso Foscolo — il quale generosamente scrisse una difesa del Monti — parlando di lui e commentandone il *Bardo*, dice che « seppe temperare la magnifica semplicità omerica e le figure virgiliane con la disinvoltura del Caro e le nuove forme dell'*Ossian* e si fece uno stile tutto proprio, ove solo il perito nell'arte può sentire di che elementi l'abbia composto, ma non saprebbe nondimeno discernerli e decomporli... » e prosegue, lodandone specialmente la magistrale verseggiatura. Conosciutissime sono le opere del Monti; noi per non distaccarci troppo dalla nostra via, accenneremo soltanto alle sue tragedie: *Aristodemo*, *Cajo Gracco*, e *Galeotto Manfredi*.

Pausania narra la tragica storia di Aristodemo di Messenia, che di sua mano scannò la vergine sua figlia che egli credeva incinta. Abbiamo già notato che nel 1657 il conte Carlo de' Dottori, padovano, trattò questo argomento; e non è cattiva tragedia questa sua; non mancano qua e là bei versi; ma se si pongono a confronto colla splendida pompa, colla maschia bellezza di quelli del Monti, impiccioliscono tanto da svanire.

Il de' Dottori, nel quinto atto, fa narrare dalla nutrice l'uccisione di Merope per mano del padre:

E trafisse la vergine innocente  
Ch' ei generato avea......  
Con un gemito sol rispose all' empio  
Fremer del padre, e i moribondi lumi  
In lui rivolti ed osservato quale  
Il sacerdote (1) inaspettato fosse,  
Colla tenera man coprissi il volto  
Per non vederlo e giacque...

(1) Cioè scoperto il padre in colui che la sagrificava.

E sono versi belli in parte e commoventi; ma ora odasi il Monti. Aristodemo narra a Gonippo come ha uccisa la figlia:

. . . . . . . . Odimi e tutto
L'atroce arcano e il mio delitto impara
. . . . . . . . . . . . Comprendi
Che l'uomo ambizioso è uom crudele.
. . . . . . calma simulando e preso
Da profondo furor, venni alla figlia.
Abbandonata la trovai sul letto
Che pallida, scomposta ed abbattuta
In languido letargo avea sopiti
Gli occhi dal lungo lagrimar già stanchi.
Ah Gonippo! qual furia non avria
Quella vista commosso... Ma la rabbia
M'aveva posta la benda e mi bolliva
Nelle vene il dispetto; onde impugnato
L'esecrando coltello e spento in tutto
Di natura il ribrezzo, alzai la punta
E dritta al core gliel' immersi in petto...
Gli occhi aprì l'infelice e mi conobbe
E coprendosi il volto: Oh padre mio!...
Oh padre mio!... mi disse e più non disse.

GONIPPO

Gelo d'orrore!

ARISTODEMO

L'orror tuo sospendi
Chè non è tempo ancor che tutto il senta
Sull'anima scoppiar... Più non movea
Nè man nè labbro la trafitta; ed io
Tutto asperso di sangue e senza mente,
Chè stupido m'avea reso il delitto,
Dalla stanza n'uscia. Quando al pensiero

Mi ricorse l'idea del suo peccato
E quindi l'ira risorgendo e spinto
Da insensatezza, da furor, tornai
Sul cadavere caldo e palpitante...
Ed il fianco ne apersi, empio!... e col ferro
Stolidamente a ricercar mi diedi
Nelle fumanti viscere la colpa...
Ah! che innocente ell'era...

. . . . . . . . . . . . . . .

E lo spettro dell'uccisa gli appare poi

Minaccioso e gigante. Egli è ravvolto
In manto sepolcral, quel manto stesso
Onde Dirce coperta era quel giorno
Che passò nella tomba. I suoi capelli,
Aggruppati nel sangue e nella polve,
A rovescio gli cadono sul volto
E più lo fanno, col celarlo, orrendo.
Spaventato io m'arretro e con un grido
Volgo altrove la fronte e mel riveggo
Seduto al fianco. Mi riguarda fiso
Ed immobile stassi e non fa motto.
Poi dal volto togliendosi le chiome
E piovendone sangue, apre la veste
E squarciato m'addita utero e seno
Di nera tabe ancor stillante e brutto;
Io lo respingo... ed ei più fiero incalza;
E col petto mi preme e colle braccia.
Parmi allora sentir sotto la mano
Tepide e rotte palpitar le viscere...
E quel tocco d'orror mi drizza i crini...
Tento fuggir; ma pigliami lo spettro
Traverso i fianchi e mi strascina ai piedi
Di quella tomba e: Qui t'aspetto!... grida;
E ciò detto sparisce...

Assai buona tragedia è anche il *Cajo Gracco,* e tanto il protagonista come il di lui avversario Opimio, sono magistralmente dipinti; minor merito ha il *Galeotto Manfredi.*

Ugo Foscolo, italiano di padre e di cuore, benchè nato a Zante (1778) da madre greca, si credette chiamato alla tragedia e infatti, chi non avrebbe scôrto sotto i versi dei *Sepolcri,* sotto la concitata prosa dell'*Ortis,* un tragico e un grande tragico!... Eppure le tragedie *Tieste, Ajace* e *Ricciarda,* non diedero fama duratura a Foscolo; anzi, rappresentate, gli procacciarono amarezze; una poi fu spietatamente fischiata; un'altra, l'*Ajace,* gli valse il bando dal regno italico.

Ippolito Pindemonte, l'acclamato traduttore dell'*Odissea,* che sostenne con onore, non vincendola però, una gara poetica con Foscolo, scrisse l'*Arminio,* tragedia lodatissima allora, ma non mai rappresentata, e *Annibale in Capua* — tragedia da bruciarsi — come scrisse lo stesso Pindemonte sul manoscritto.

La *Francesca da Rimini* procacciò fama e popolarità a Silvio Pellico, come egli stesso, timidamente modesto, narra nelle sue *Prigioni.*

Pellico, oltre la *Francesca,* scrisse altre tragedie: *Eufemio di Messina, Erodiade, Leniero, Gismonda da Mendrisio.* « Nella tragedia *Erodiade,* egli avverte, ho cercato di rappresentare la bellezza morale d' un imperterrito annunziatore di verità, non mosso da spirito di odio e di superbia, ma santo, e la miseria e la maledizione de'cuori fattisi incapaci di nobili sacrificî. Nel *Leniero,* dipingendo nel medio evo la sventura delle discordie civili, ho mirato a far sentire l'uopo che ha la società di una mutua indulgenza e di sincere riconciliazioni fra buoni e come queste possano essere salutari ne'gravi cimenti. Nella *Gismonda,*

altro quadro del medio evo, i medesimi pensamenti cardinali sono svolti con forme diverse... e v' ho congiunto lo spettacolo d' un amore magnanimo di donna in lotta fra tremende passioni e quell' impulso alla virtù che le anime grandi lasciano difficilmente estinguersi fra loro. »

È pure di Pellico una traduzione del *Manfredo* di Byron.

La *Francesca da Rimini:*

Francesca soffocando a stento l'affetto che sta per irromperle dal cuore, prega Paolo d' allontanarsi, dicendogli di pregar per lei, che morirà presto uccisa dal cordoglio.

PAOLO

. . . . . . . . . . . . Bella
Come un angiol che Dio crea nel più ardente
Suo trasporto d' amor... cara ad ognuno...
Sposa felice... e osi parlar di morte?

E invece chiama sè infelicissimo, perchè a tempo non scoprì l' amor suo alla donna adorata.

FRANCESCA

. . . . . . . Della tua donna parli...
E senza lei sì misero tu vivi?
Sì prepotente è nel tuo petto amore?

E gli fa animo « per un cavaliere, sono affetti egregi quelli per la propria spada e fama » e lo conforta a non lasciarsi avvilire dall' amore. Paolo la prega di disporre di lui; di comandargli ciò che vuole... « Mi farà prode il tuo adorato nome... Oh, un tuo sorriso... un tuo sguardo...

T' amo, Francesca, t' amo
E disperato è l'amor mio...

FRANCESCA

Che intendo?
Deliro io forse? che dicesti?

PAOLO

Io t'amo!

FRANCESCA

. . . . . . . . . . . Tu m' ami?
Sì repentina è la tua fiamma?
. . . . . . . . . . . . . . . . . .

PAOLO

. . . . . . . . . . . Repente
Non è, non è la fiamma mia. Perduta
Ho una donna, e sei tu: di te parlava.
Di te piangea; te amava; te sempre amo;
Te amerò sino all'ultim'ora! e s'anco
Dell'empio amor soffrir dovessi eterno
Il castigo sotterra, eternamente
Più e più sempre t' amerò.

E le narra come dal dì che l'ebbe veduta a Ravenna, quando, compunta, essa seguiva un corteggio funebre, cogli occhi bassi:

. . . . , . . . . gli occhi tuoi non vidi
Quel giorno, ma t'amai fin da quel giorno.

Indi le rammenta il fatal libro in cui lessero insieme... e qui ci corrono irresistibili alle labbra gli stupendi versi danteschi:

Noi leggevamo un giorno per diletto
  Di Lancillotto come amor lo strinse;
  Soli eravamo e senz'alcun sospetto.

Per più fïate gli occhi ci sospinse
Quella lettura e scolorocci in viso,
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il desïato riso,
Esser baciato da cotanto amante,
Questo che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante...

La povera Francesca non sa nascondergli la passione che divora lei pure:

FRANCESCA

. . . . . . . . Ohimè! ten prego, vanne;
Il dolor mio, la mia virtù rispetta.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

PAOLO

. . . . . . . . Oh gioia! dimmi; stretta
Perchè hai la destra mia?

FRANCESCA

Paolo!

PAOLO

Non m' odî?
Non m' odî tu?

FRANCESCA

Convien ch' io t' odî.

PAOLO

E il puoi?

FRANCESCA

Nol posso . . . . . . . . . . .
E non tel dissi... ch' io t'amo?... Ah dal labbro
M'uscì l'empia parola!... Io t'amo... io muoio
D'amor per te... Morir bramo innocente...
Abbi pietà. . . . . . . . . . .

È scena d'immenso, commoventissimo affetto! E muojono i due infelici giovani, miseramente trafitti.

FRANCESCA (spirando)

. . . . . . . . . . . . . . . Eterno
Martir... sotterra... ohimè... ci aspetta...

PAOLO

Eterno
Fia il nostro amore... Ell'è spirata... io muoio...

---

Manzoni e Niccolini.

Volgendo indietro lo sguardo lungo il cammino percorso, vediamo la tragedia italiana, nel trecento, spuntare ancora sotto forme latine per opera del Mussato; poi qualche tempo dopo ricompare sotto vesti italiane nella *Sofonisba* del Trissino, e via via la scorgiamo avanzarsi lenta, condotta per mano da ingegni talvolta mediocri, talvolta da alcuni più distinti, finchè trova quello robustissimo di Alfieri, che la colloca su alto seggio. Ma anche Alfieri non volle dipartirsi dalla via antica, e, eccezion fatta di alcune tragedie: *La congiura de' Pazzi, Filippo, Saul...* riprodusse le favole del teatro greco, già sfruttato da mille autori, dei quali i più solo la storia della letteratura, non i popoli, registrano i nomi.

Ma già dal nord al mezzodì veniva il soffio ritempratore: Foscolo, Monti, lo stesso Manzoni nell'*Urania*, mandano l'ultimo canto d'addio alla luce dell'Olimpo mitologico che si spegne; tutto il mondo ideale antico si oscura, si annuvola, e, come vulcano gigantesco, appare soltanto al disopra delle nubi, Eschilo, con intorno Sofocle, Euripide...

Fissando lo sguardo dopo il medio evo, vediamo giganteggiare Shakespeare, e i sommi del teatro spagnolo, e illuminare via via, diffondendosi alquanto verso mezzogiorno,

la Germania, e lumeggiare di riflesso Lessing, Goëthe, Schiller; e questa luce valicare le Alpi e rianimare a vita nuova l'Italia, che già aveva ospitato l'*Ossian;* e che ora finalmente può anch'essa additare orgogliosa Manzoni e Niccolini, che sorsero, se non all'altezza del grande inglese, certo a quella degli autori dell'*Emilia Gallotti*, del *Faust*, del *Guglielmo Tell.*

La tomba di Alessandro Manzoni è chiusa da poco tempo; la sua memoria è tuttavia vivissima in noi tutti, e i suoi libri sono sui banchi di tutte le nostre scuole; vana opera quindi e forse intempestiva il parlarne ora, come già accennammo nelle Avvertenze a mo' di prefazione. Avvertiamo soltanto questo, che Manzoni fu di que' pochi che lasciarono illuminati di luce perenne le epoche storiche delle quali intraprese a narrare, sia col romanzo, sia colla tragedia. Coll'*Adelchi*, e colle *Notizie storiche* che arricchiscono questa tragedia, fece conoscere, in modo non mai sì vastamente trattato prima di lui, l'epoca della dominazione longobarda in Italia; col *Carmagnola* portò nuove dovizie storiche, nuovo lume critico sui capitani di ventura. Nulla diciamo de' suoi cori, in cui suona la severa parola del patriota, in tempi in cui soltanto coi fidi amici rischiavasi sussurrarla.

Quanto all' arte essa ebbe in lui un cultore sublime. La bionda Ermengarda è forse la sola che, per magia di pennello, possa reggere al confronto della bionda Ofelia di Shakespeare; ci sembra che in alcuni punti la figlia di Desiderio e la figlia di Polonio si avvicinino, benchè nate sotto opposto cielo; entrambi pudiche, giovani, innamorate, rejette entrambe da principi, muoiono d'amore. Ermengarda spira sotto i tigli d'un monastero, al tiepido raggio del sole lombardo, circondata dalle monache piangenti e fidente nel solo Amico che omai le rimane:

. . . . . . . . Moriamo in pace,
Parlatemi di Dio... sento ch' Ei giunge...

E il coro, cioè la voce di Manzoni fervoroso credente:

. . . . . . . . . . . . .

Sgombra, o gentil, dall'ansia
Mente i terrestri ardori;
Leva all'Eterno un candido
Pensier d'offerta e muori;
Fuor della vita è il termine
Del lungo tuo martir.

È il tranquillo passaggio dalla nostra sfera ad un'altra felice, promessa solo a chi soffrì quaggiù, è la morte di una cristiana innocente fiaccata dalla sventura.

Anche Ofelia muore uccisa dall'angoscia e dall'amore, piegando il capo inghirlandato di fiori, come le vittime immolate al Destino pagano. Dio, non è qui nominato da Shakespeare; ma però ne fa intravedere la mano pietosa, che rendendo pazza l'infelicissima vergine danese, le risparmia almeno gli orrori dell'agonia, le toglie la coscienza del dolore; essa muore sommergendosi lentamente nel ruscello, muore cantando, trascinata dalla corrente, finchè la sua voce si spegne nei gorghi.

Ecco come Shakespeare ne narra la morte (1):

. . . . . Là, sull'estremo
Margine del ruscello un salcio pende
Ed i pallidi rami ne riflette
Il cristallo dell'onda. Ora, con uno
Di que' rami, fantastiche ghirlande
Di ranuncoli, ortiche e margherite
Ella stava tessendo . . . . . .
. . . . . . . E mentre ella tentava
S'aggrappando, attaccar quella corona
D'agresti fiori alla pendente fronda,

(1) *Amleto.* Atto IV; settima scena. Traduzione di Giulio Carcano.

Il fatal ramo si schiantò; la misera
E 'l suo trofeo gentil, caddero insieme
Nel doloroso fonte; ecco le vesti
Si gonfiano; e di Najade in sembianza,
La sorreggon per poco a fior dell'onda,
E intanto ella cantava in flebil metro
Del suo periglio inconsapevol quasi,
Mesti frammenti d'antiche canzoni,
Come se nata su quel margo fosse,
Del liquido elemento abitatrice.
Ma questo a lungo non durò; si fanno
Gravi le vesti per l'onda che bevono
E l'infelice, ohimè! da quel söave
Suo lamento trascinano all'immondo
Grembo di morte. . . . . . .

---

Niccolini.

Giambattista Niccolini di Firenze, nelle sue prime tragedie scelse têmi e forme greche; di poi mutò vezzo, e scrisse la *Rosmunda*, il *Foscarini*, il *Nabucco*, il *Giovanni da Procida*, e l'*Arnaldo*, opere che gli procacciarono altissimo posto tra i tragici moderni. Fu ottimo cittadino, e amò il suo paese d'un austero, ma caldissimo affetto.

Ecco come nell'*Arnaldo* dipinge con tocchi magistrali, michelangioleschi, lo squallore della Campagna romana, disertata maggiormente dalle guerre guerriate accese da papa Adriano IV.

Sulla scena (IV) stanno mercenarî svizzeri che ripatriano. Il loro condottiero, dopo avere invanamente consigliato Arnaldo a partire con lui onde sottrarlo agli artigli papali, esclama:

Ahi! questo cielo sorridendo uccide
Pur colui che vi nacque; e ben si fugge
Dai vôti campi.

*(chiede ai soldati svizzeri)*

Qui che vedeste?

CORO DI SVIZZERI MERCENARI che partono:

Orgoglio di nomi, ludibrj di sorte,
In vasti deserti silenzio di morte,
O in lande nebbiose vaganti fiammelle...
Muggito di bove che al giogo è ribelle;
Per l'ampio sentiero cavalli fuggenti
Con orrido crine, ludibrio dei venti.
Non canto d'uccelli, non lieto rumore,
Ma eterne custodi di antico dolore
E tombe e ruine che metton spavento
Al suono dei pini commossi dal vento.
Han tenebre i boschi d'insidie ripiene...
Non vigili fonti, ma squallide arene
O in letto profondo un rivo ch'è muto
Con livido flutto... ed irresoluto;
Nè ha margin che lieto sia d'erba o di fiore,
Ma in sterili sabbie s'asconde e si muore.
Quai spettri custodi di antichi castelli;
Da case che sono macerie ed avelli
E pallidi e nudi, da febbre riarsi,
Tu vedi i cultori repente affacciarsi
Con livide facce, con sguardo feroce
Se suono li desta d'insolita voce...
Qui gravi le nubi sul capo ci stanno...
Qui pallida è l'erba, il sole un tiranno.

Tommaso Grossi scrisse, in sedici giorni, una comi-tragedia, *Giovanni Maria Visconti*, prodigandovi le commoventi sue tinte, quelle che crearono l'*Ildegonda*, e la *Bice*

nel *Marco Visconti;* l'amico suo, Carlo Porta, rese popolarissimo questo dramma — che si rappresenta anche oggidì — coll'avervi introdotto il personaggio di *Biagio* da Viggiù.

---

Ora ripigliamo a narrare della commedia.

La commedia italiana, sul principio del XVIII secolo, era in balìa di mediocri ingegni, alcuni de' quali — il Cicognini e socî — volevano vestirla spagnolescamente; altri — il Gigli, per esempio, col *Don Pirlone,* colla *Sorellina* — alla francese; ed altri ancora — come il Fagioli ed il Chiari, freddi di cuore e d' ingegno — si arrabattarono invano per uscir dalla mediocrità; ed incastrando nelle commedie goffi e sguaiati servitori, profondevano lazzi e giullerie, felici di far ridere la plebe.

Oltre i due menzionati, scrissero commedie e melodrammi giocosi: il Pepoli, *I pregiudizî dell'amor proprio, La scommessa;* il Sografi, ingegno stranamente versatile, *L'Olivo e Pasquale, Le convenienze teatrali;* l' Albergati, *Le convulsioni, Il ciarlone maldicente;* il Casti: *La grotta del trionfo, Il re Teodoro, Prima la musica e poi le parole, I dormienti, L'opera seria;* il Lorenzi, *Socrate immaginario, La pietra simpatica* e qualche altro, come diremo più innanzi, dopo Goldoni.

Riproduciamo una scena delle *Convulsioni* dell'Albergati, perchè contiene una ricetta forse buona anche oggidì per certe malattiuzze donnesche:

*Donna* Laura, *che languidamente s'avanza e siede poi sul sofà.* Bernardino, *di lei marito;* Domenica, *cameriera, e* Lorenzo, *servitore.*

LAURA

Addio, caro marito.

BERNARDINO

*(con freddezza)*

Vi saluto.

LAURA

Siete di malumore?

BERNARDINO

Ho motivo di esserlo?

LAURA

No, ch'io sappia.

BERNARDINO

Dunque non lo sono.

LAURA

Siete tornato a casa senza venirmi a trovare...

BERNARDINO

Non c'è quest'obbligo.

LAURA

Non parlo d'obbligo; parlo d'una finezza che è solita.

BERNARDINO

Appunto perchè è solita può diventar noiosa.

LAURA

Per me non sarà noiosa giammai, chè v'amo teneramente.

BERNARDINO

Bene... ci ho gusto.

LAURA

*(a Domenica che le è vicina)*

(Che diavolo ha?)

DOMENICA

(Mi fa tremare quel dottore) (1).

---

(1) *È bene avvertire che è* Francuccio, *medico di casa ed amico di* Bernardino *che ha suggerito il metodo che egli deve tenere per guarire la moglie dalle troppo frequenti convulsioni.*

LAURA

M'avete favorito di pagare per me alla marchesa Angelica i cento zecchini che perdetti al gioco ieri mattina in sua casa?

BERNARDINO
*(bruscamente)*

No.

LAURA

No! perchè?

BERNARDINO

Perchè non voglio più spender nulla pei vizî di mia moglie.

LAURA
*(cominciando ad alterarsi)*

Oh, questa è bella! Vizio o non vizio, se li ho perduti, come ho da pagarli?

BERNARDINO
*(c. s.)*

E come pensevate a pagarli nel tempo che li perdevate?

LAURA
*(smaniando e contorcendosi)*

Voi mi volete far disperare.

BERNARDINO

Oh, in questo poi siete padrona assoluta.

LAURA
*(con rabbia)*

Come, sono padrona assoluta?

BERNARDINO

E chi può togliere ad alcuno la libertà di disperarsi?

LAURA
*(a Domenica)*

(Che nuova maniera è questa?)

DOMENICA

(Ah dottore... dottore!)

LAURA

*(con tenerezza ironica)*

Ma grazie... grazie davvero!... Questo è il grande amore che mi avete?

BERNARDINO

Vi amo, e vi amo tenerissimamente; ma non voglio andare in malora, perchè questo sarebbe non amar nè voi nè me.

LAURA

Anche il mercante...

BERNARDINO

Che ha da avere cinquanta zecchini in blonde, in piume..

LAURA

*(rabbiosa)*

Viene da me per farsi pagare.

BERNARDINO

Guardate che indiscrezione!

LAURA

Ed io l'ho mandato da voi.

BERNARDINO

Aspettate! *(si tocca il vestito)* ma io non ho blonde... non ho piume... dunque tocca a voi a pagare ciò che compraste e ciò che portate. Mancano i vostri assegnamenti? Son io pontuale?

LAURA

Sì, lo siete... Veramente, gran cosa!... non bastano.

BERNARDINO

Bisognava ch'io l'avessi saputo prima; o ve li avrei fissati maggiori, o non vi avrei presa in moglie.

LAURA

*(con furore, alzandosi)*

O non mi avreste presa? o non mi avreste presa? Mi dite queste insolenze? Oh, povera me... povera me!... *(ricade illanguidita)*.

DOMENICA

*(con premura le accosta la solita boccettina al naso)*

Non s'inquieti, no... non s'inquieti... Il padroncino l'ama di cuore e pagherà tutto.

BERNARDINO

Sì, dici bene; l'amo di cuore... ma non pagherò niente. (Or viene il buono!)

LAURA

*(in fortissima convulsione)*

Dove sono? Chi mi soccorre?... Non ho un marito... ho un cane... una tigre... un carnefice... un vero carnefice... sì... sì... sì...

DOMENICA

Non ho forza che basti a tenerla... Margherita!... Francesca!... aiutatemi... aiutatemi... *(Accorrono le due cameriere per darle aiuto)*.

BERNARDINO

*(con risolutezza)*

Via!... scostatevi tutte e tre... Lasciate che possa liberamente sfogarsi. *(Le cameriere intimorite si scostano)*.

DOMENICA

*(tremante)*

S'accopperà, signore... s'accopperà... Almeno un bicchier d'acqua... Lorenzo!... *(Lorenzo sta per eseguire)*.

BERNARDINO

Non ti muovere! Qui non ci vuol nè acqua, nè vino. Donna Laura, è tempo di mutar stile... io con voi, voi con me.

LAURA

*(non essendo più trattenuta, ha subito moderati gli sforzi; balza in piedi furente)*

Come sarebbe a dire?

BERNARDINO

Capite, se volete capirmi.

LAURA

(*sempre furibonda*)

Capisco che tu vuoi la mia morte... Dov'è un arme? un coltello?... (*percorre tutta la scena*).

BERNARDINO

(*tira fuori un coltello da frutta e, sguainatolo, cortesemente glielo offre*)

Se questo le comodasse!...

LAURA

(*dà un urto al braccio di Bernardino, fa cadere il coltello ed egli freddamente lo raccoglie ed intasca*)

Così mi tratti, uomo senza pietà? Così si tratta una dama?

BERNARDINO

Mi pare anzi di trattarla da dama; la servo in tutto! (Che pena soffro a non cedere!)

LAURA

Non ho bisogno dell'aiuto d'alcuno per togliermi da questo mondo... Una muraglia... sì una muraglia mi romperà la testa... (*prende impetuosa corsa verso il fondo; le cameriere vorrebbero trattenerla; Bernardino l'impedisce... Quando è vicina colla testa al muro, fa una voltata improvvisa, e si lascia cadere sopra una sedia, come svenuta*).

BERNARDINO

(Bravo dottore! bravissimo! Così appunto m'aveva egli pronosticato; non ci sarà nè morte, nè sangue...).

LAURA
*(languidamente)*

Infine poi... ricorrerò... a mio padre... Mi accoglierà... mi ascolterà... In tre anni che sono maritata non l'ho importunato mai...

BERNARDINO

E la consiglio a non importunarlo ora.

LAURA

Ah! il signorino ne ha soggezione... Vede d'aver torto... conosce i mali trattamenti che ricevo in questa casa... Tanto meglio... tanto meglio...

BERNARDINO

Tanto peggio, tanto peggio per lei, se ricorrerà al padre.. Non ho soggezione d'alcuno quando ho ragione.

LAURA

Egli è che non voglio uscir sola; ma quando tornerà il marchese Aurelio, mi accompagnerà...

BERNARDINO

Il marchese Aurelio non metterà più piede in questa casa.

LAURA

Come? e chi lo comanda?

BERNARDINO

Chi può comandare a voi... Io!

LAURA
*(con somma furia)*

Anche questo? Non potrò più aver un amico a mio modo?

BERNARDINO

Quello non è un amico.

LAURA

(*con passi precipitosi percorre la scena*)

Non so chi mi tenga... Sento che la rabbia mi affoga... Sono disperata... Giuro al cielo!... mi getterò da una finestra... sì... sì...

BERNARDINO

(*Corre a spalancare le due finestre*)

Eccone due ai suoi comandi; scelga e risolva. Ora che siamo avvezzi ai palloni che volano all'insù, diamo un pò lo spettacolo d'una donna che vola all'ingiù...

LAURA

(*che aveva presa la corsa, rimane immobile, sbalordita*)

È un sogno questo? Tanta derisione... tanto scherno, ecc.

Insomma, per tagliar corto, la ricetta dell'amico dottore guarisce la cervellina.

Carlo Gozzi veneziano — fratello di Gaspare — introdusse nel teatro favole fantastiche, personaggi strani, grotteschi; ed ebbe plauso grandissimo, eccessivo; e lo stesso Baretti, spietato frustatore de' vizî letterarî de' suoi tempi, non ha incenso che basti da bruciare in onore di Carlo Gozzi; anzi per innalzarlo vieppiù, malmena Goldoni con bassa ed irosa ingiustizia.

La compagnia diretta da Sacchi, nel gennaio del 1761, aveva rappresentato sulle scene del teatro San Samuele a Venezia le *Tre melarance* di Carlo Gozzi, evidentemente da lui scritte per bertucciare le commedie piagnolone dell'abate Chiari e anche quelle innovatrici del Goldoni, che dovette allontanarsi da quella città, per non assistere al trionfo del rivale e delle *sue maschere.* Il conte Carlo Gozzi consacrò ventisette anni della sua vita a somministrare al teatro del Sacchi i suoi lavori, tra questi dieci fiabe, le quali per parecchi anni attrassero la folla al fortunato teatro di San Samuele.

Provossi il Gozzi anche nelle commedie *ad imbroglio*, e per ciò attinse allegramente al teatro spagnolo, alla *Figlia dell'aria* e al *Segreto ad alta voce* di Càlderon de la Barca, al *Matrimonio per vendetta* del Royas e ad altre commedie di Tirso de Molina e di Cañizares. Gozzi disponeva la tela; le maschere recitavano poi a soggetto.

Riproduciamo in sunto le *Tre melarance* come tipo di questo genere strambo e nel quale non è certo l'immaginazione che fa difetto. Nelle *Tre melarance*, Sacchi rappresentava la maschera di *Truffaldino*, Fiorillo quella di *Tartaglia*, Zannoni di *Brighella*, Derbes di *Pantalone*.

Silvio, re di Quadri, lagnasi con Pantalone della disgrazia del principe ereditario, suo figlio, il principe Tartaglia, da dieci anni malato di ipocondria; e i medici hanno sentenziato che sarebbe guarito quando riuscisse a ridere. Il re fa chiamare Leandro, suo primo ministro — vestito come il fante di Quadri — e gli ordina di dar feste per dissipare la malinconia del malato. C'è una principessa Clarice, nipote del re — la quale è una caricatura delle principesse messe in iscena dall'abate Chiari — che sogna, anche quando è desta, di diventar moglie di Leandro, ben inteso, dopo la morte di Tartaglia.

Ora entriamo nella camera da letto del principe malato (Fiorillo); è in abito... da malato, languidamente seduto in una poltrona, di queste col buco, e circondato da una selva di bottiglie, ampolle, caraffe, vasi, alberelli... Il principe racconta al pubblico la storia de' suoi mali, con voce lamentosa, facendolo schiattar dalle risa. Truffaldino (Sacchi) cerca invano di far ridere il malato, del quale esamina la sputacchiera e le medicine. Questa scena — scrive il Gozzi — era un trionfo per questi due attori.

Arriva in palazzo la fata Morgana, sotto le spoglie di una vecchierella; Truffaldino, facendole il cascamorto, la fa stramazzare colle gambe in aria; il principe a quella vista dà in una gran risata e guarisce. Levasi furente la

vecchia e predice al principe che egli s'innamorerà di *Tre* magiche *melarance* e che morirà di dolore, non potendole possedere. Queste tre melarance sono in potere di Creonta, una gigantessa maga. Tartaglia, smanioso di aver le melarance, si arma in assetto di guerra e conduce seco Truffaldino in qualità di scudiero. Comparisce Celio, mago protettore del principe e gli mette sott' occhio i perigli a cui va incontro; anzitutto una porta di ferro irruginita dal tempo; poi un cane famelico; poi una corda rôsa a mezzo dall'umidità, da ultimo una fornaia, la quale, in mancanza di scopa, pulisce il forno colle proprie poppe. Celio consegna al principe un unguento con cui ungere la porta; un pane da gettare nelle bramose canne del cagnaccio, una scopa per la fornaia, raccomandandogli di stendere la corda al sole per asciugarla. Se riesce in questa prima impresa, se giunge a rapire le tre melarance, dovrà badare a non aprirle se non presso una fontana.

« A questo punto — nota Carlo Gozzi — imparai a conoscere, quando la scena si apre con questi ridicoli mezzi, quanta sia la forza del maraviglioso sull'animo umano: una porta di ferro in fondo al teatro, un cane che va e viene urlando, un pozzo, nel quale pende una corda, una fornaia presso un forno acceso, tenevano sospesa la folla silenziosa... »

In fondo, oltre un cancello, si vedevano Tartaglia e Truffaldino intenti a ungere la toppa... la porta aprivasi e... Oh maraviglia! entravano. Il cane s' avventava contro di essi abbaiando... gli si getta il pane e quello si ferma a mangiarlo; intanto Truffaldino, tremante per lo spavento, tende la corda al sole e dà la scopa alla fornaia. Entra il principe nel castello per uscirne subito dopo colle tre melarance. Il sole si oscura, la terra trema, e la voce della maga grida: Fornaia... fornaia, buttali nel forno! » E la fornaia: No, sono tanti anni che io netto il forno colle mie poppe, ed essi m'hanno data una scopa; vadano in pace. » Grida di nuovo la maga gigantessa: O corda,

strozzali! » E la corda: Barbara! rammentati che da anni tu m'hai abbandonata ad essere corrosa dall'umidità; essi mi stesero al sole; vadano in pace. » Allora Creonta al cane: O fedel mio cane, divora quei miserabili. » E il cane: Non posso! tu non m'hai dato a mangiare mai in tanti anni: essi invece mi' satollarono. » Lo stesso ripete la porta, la quale, unta per bene, non vuol essere ingrata. E qui finisce il secondo atto, più applaudito del primo.

La fata Morgana apre il terzo uscendo ad inaffiare i fiori del suo giardino incantato; essa racconta a Smeraldina, mora, d'essere appena arrivata dall'inferno, ove ha sentito dire che il principe ereditario del regno di Quadri aveva rapite le tre melarance e per questo egli verrà vinto da fame e sete... magiche: taglierà le melarance per ristorarsi e allora si vedranno terribili cose: così dicendo, la fata consegna a Smeraldina due spilli infernali. Quando la fidanzata destinata a Tartaglia verrà a sedere sull'erba, Smeraldina le configgerà uno spillo nella testa e la giovinetta si muterà in colomba; allora il principe sposerà Smeraldina, la quale, la notte delle nozze, pianterà anche a lui uno spillo nel cranio ed egli si muterà in un maiale. Lo scudiero Truffaldino, balordo per tanti avvenimenti, esce e siede attendendo il suo padrone; intanto ha sete: apre una delle tre melarance e n'esce una donzella che cade sfinita sull'erba dicendo: Dammi subito a bere; muoio di sete... sbrigati... Oh me infelice! » Truffaldino, dimenticando le istruzioni di Celio, taglia la seconda melarancia, dalla cui buccia esce un'altra donzella, la quale pure si lascia cadere chiedendo da bere. Muoiono entrambe.

Truffaldino, più balordo di prima, sta per aprire la terza, quando sopraggiunge il principe e gliela strappa di mano. Poi si avvicina a un lago e alla sua volta apre il frutto; terza donzella, la quale subito si disseta. Essa è Ninetta, figlia del re degli Antipodi. Smeraldina spia il momento in cui il principe si allontana; figge lo spillo

nella testa della giovinetta, la quale cambiasi subito in colomba e s'invola ad ali tese. Torna il principe con tutta la sua corte e resta sorpreso di trovar Smeraldina al posto della sua fidanzata.

Cambiamento di scena. Truffaldino domina; fa alto e basso nelle cucine reali; siede girando maestosamente lo spiedo, quando una graziosa colombuccia comparisce sulla finestra e gli dice: *Bon dì, cogo de cusina.* Truffaldino le risponde: *Bon dì, bianca colombina.* Voglia il cielo, soggiunge l'uccello, che tu abbia ad addormentarti e il tuo arrosto a bruciare, così quel brutto ceffo di mora non potrà mangiarne. Infatti Truffaldino s'addormenta e l'arrosto carbonizza; svegliatosi, viene a conoscere che il re di Quadri è su tutte le furie per l'arrosto che non vien mai; coll'aiuto di Pantalone insegue la colomba e con gran colpi di salvietta riesce a chiapparla; accarezzandola, s'avvede dello spillo, lo svelle... e tutto ad un tratto la colomba ridiviene la principessa Ninetta.

Il re di Quadri, stanco di aspettare l'arrosto, levasi dal banchetto, impugna lo scettro e, seguito da tutta la corte, scende nelle cucine a vedere cosa c'è di novo: riconoscimento di Tartaglia e di Ninetta; racconto delle avventure di questa; stupore del re di Quadri, il quale, sedendo maestosamente sui fornelli, giudica i delinquenti. Smeraldina è mandata al rogo; Clarice e Leandro in esilio. Da ultimo, sempre in cucina, principe e principessa si danno la mano in mezzo a due file di guatteri plaudenti e schiamazzanti, e tutto finisce allegramente.

In tal modo, mentre il buon gusto e la naturalezza andavano con Goldoni esuli dall'Italia, vi rimanevano Carlo Gozzi e le sue fiabe, oggetto dell'idolatria della folla; e tanto egli fu celebre a'suoi giorni, che potè scrivere di sè, senza fatuità:

> Non credo si chiudesse verginella
> In monastero per servire a Dio;

Nè che andasse a marito mai donzella
Senza un gran pezzo del cervello mio.
Il mio nome fu letto in ogni cella,
In ogni casa si sa chi sono io...

Carlo Gozzi scrisse inoltre la fiaba tragicomica *Turandot*, la quale venne tradotta, più che imitata, da Schiller. Andrea Maffei prestò anche a questo lavoro di Schiller la solita sua splendida forma italiana, sicchè questa fiaba, disadorna in principio, ora, per virtù di Schiller e di Maffei, acquistò tanto da non essere quasi riconoscibile. A proposito di ciò, nota Maffei: « Le fiabe o favole di questo bizzarro ingegno (Carlo Gozzi) quasi tutte dimenticate da noi — colpa, io credo, dello stile e del verso trascuratissimi — ebbero non poco favore presso gl'Inglesi e meglio presso i Tedeschi... »

---

Goldoni.

Oramai è vezzo comune dire: Carlo Goldoni fu per la commedia italiana quello che Alfieri fu per la tragedia: ciò non è esatto, nè giusto; la commedia italiana deve molto più a Goldoni che non la tragedia ad Alfieri. Nacque Goldoni a Venezia nel 1707; passò la fanciullezza festevolmente, grazie al nonno che, ricco e buontempone, spassavasi in una sua villetta nella Marca Trevigiana, facendovi rappresentare drammi e commedie. Non è quindi a maravigliare se Goldoni s' appassionasse di buon' ora per gli spettacoli teatrali. Morto il nonno, il padre di Goldoni si trovò ridotto a cattivi termini nella domestica economia; spensierato, lasciò la famiglia nelle brighe e se n'andò a Roma, lontano dalle tribolazioni. Il fanciullo Carlo — aveva otto anni — scaldato dalla lettura d' una commedia del Cico-

gnini, scombiccherò anch'esso l'abbozzo d'una commediola. Suo padre, avutala, ne maravigliò e chiamatolo a Roma, lo affidò, com'era allora costume, ai Gesuiti perchè lo educassero. Terminato il corso di rettorica, Carlo andò a studiare filosofia dai Domenicani di Rimini; ma poco frutto ne cavò, chè ai libri filosofici sostituiva di soppiatto le opere di Aristofane, i frammenti di Menandro e le commedie di Plauto, di Terenzio.

Un bel dì, veduta una barca che salpava da Rimini con entro una compagnia di comici, partì con essi alla volta di Chioggia, ove dimorava suo padre, il quale, perdonatagli la scappatella, lo persuase ad abbracciare la sua professione di medico. Ripugnando questa a Carlo, sua madre lo condusse a Venezia, perchè ivi si infarinasse di giurisprudenza.

Qualche tempo dopo ottenne un posto gratuito nel collegio Ghislieri di Pavia; e dovendo que' collegiali esser chierici, dovette accomodarsi allo statuto, mettersi il collare e farsi tonsurare. Ivi, due anni dopo, istigato dagli amici, scrisse una satira mordace e scandalosa contro i Pavesi, per cui venne cacciato dal collegio e minacciato fin nella vita. Allora, non bastandogli l'animo di presentarsi alla famiglia, risolvette di trasferirsi a Roma. Lungo il viaggio trovò un frate — a que' tempi formicolavano numerosissimi in Italia — che lo indusse a fargli una confessione generale e che, per penitenza, alleggeritolo del borsellino, lo condusse a Chioggia, ove i suoi genitori gli perdonarono come il solito. Dopo d'aver fatto col padre un breve viaggio in Germania, andossene a Modena a compiere gli studî; ma appena giunto in quella città fu spettatore d'un miserando spettacolo. Veniva strascinato su di un palco un uomo, a testa nuda e colle mani legate; era un abate, letterato per giunta. Un religioso teneva non so che libro in mano, un altro lo interrogava e intanto la moltitudine frenetica, vomitava villanie contro il paziente. Il poverino

era accusato di aver dette parole scandalose a una donna da esso amata; quella donna medesima lo aveva denunziato. Goldoni ebbe tanto orrore di quella scena, che deliberò di dare un addio al mondo e di farsi cappuccino. Suo padre finse accondiscendere a questo suo desiderio e condottolo a Venezia, di teatro in teatro, di spasso in spasso, gli fece passare quella matta voglia.

Di poi Goldoni si recò a Milano, ove ottenne di leggere un suo melodramma, *Amalassunta*. Il direttore degli spettacoli, uomo invecchiato nella pratica del teatro, biasimò quel melodramma, perchè non musicabile. Goldoni udì a capo chino la sentenza e ritiratosi nell'albergo — l'albergo del Pozzo — buttò sul fuoco il manoscritto, nel quale aveva riposte tutte le sue speranze. Poi vennero le vicende della guerra; indi lo troviamo a Verona a farvi rappresentare il *Belisario* e due operette buffe: *La pupilla* e *La birba*, che piacquero sommamente.

Ammogliatosi tre anni dopo a Genova, vi scrisse l'*Aronte*, opera che fruttò vivi applausi al maestro di cappella e neppure un bravo! al poeta, il quale venne però nominato console a Genova della cadente Serenissima. Goldoni diplomatico! Quivi, egli compose *Statira*, melodramma, *Arlecchino imperatore della luna*, *La donna di garbo*, *L'impostore*, commedia senza donne, perchè da rappresentarsi negli Stati Pontifici, nei quali le donne erano a que' tempi escluse dalle scene... e in loro luogo ammessi gli evirati.

Visitata, dopo molte vicende la Toscana, dedicossi di bel novo all'avvocatura a Pisa; ma poco dopo, buttata la toga, tornò a Venezia, e s'accinse a purgare a poco a poco le patrie scene di tutte le stramberie che offendevano il senso comune e a liberare l'Italia — come gli scrisse Voltaire — dagli Arlecchini e dai Pantaloni. Qui appare la maravigliosa fecondità del Goldoni: *Il servitore di due padroni*, *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, *Il Tonin bonagrazia*, *Il Frappatore* — fischiata — e *La donna di*

*garbo* « commedia questa — scrive egli nelle sue Memorie — che in Italia fu molto applaudita, ma che in sostanza non faceva altro che attaccar leggermente il cattivo gusto, dando però i primi annunzî della riforma da me ideata. »

Per sostenere la battaglia che gli mossero i Pantaloni, gli Arlecchini, i Brighella, da lui cacciati dalle scene italiane e per ingraziarsi il pubblico, il quale si staccava a malincuore da quelle maschere, egli — nel carnovale del 1749 — diede un colpo decisivo, annunziando al pubblico che avrebbe dato in quella stagione teatrale sedici commedie nuove di getto; e tenne la parola... Questo fatto è il tema della bella commedia di Paolo Ferrari (1).

L'esito felicissimo di pressochè tutte queste produzioni, giustificò maravigliosamente la sua temerità, senza per altro disarmare i suoi avversarî, capo dei quali era Carlo Gozzi, che fece sforzi erculei per rimettere sulle scene le maschere. Goldoni dimorò di poi qualche tempo a Parma, chiamatovi dall'infante don Filippo, che gli assegnò una pensione; indi portossi a Roma, ove ottenne di essere ammesso all'udienza di papa Clemente XIII. Nell'atto di pigliar congedo, Goldoni dimenticossi (o forse per dignità non volle) di baciare il piede al papa, il quale si agitava, tossiva, allungava il piede per ricevere, ma invano, quel servile atto d'ossequio.

Goldoni, recatosi a Parigi, vi scrisse *L' amor paterno.* Quivi gli nacque l'audacissimo pensiero — com'egli dice — di rivaleggiare con Molière e scrisse infatti il *Bourru bienfaisant;* allorchè questa commedia apparve sulle scene francesi, fece maravigliare tutta Parigi, e lo stesso Molière, che non si maravigliava troppo facilmente. Poco dopo scrisse *L'avare fasteux,* ma l'esito non corrispose alle speranze. Nominato lettore e maestro di lingua italiana —

(1) Ecco le sedici commedie: *Il tesoro, I puntigli delle donne, La bottega del caffè, Il bugiardo, L'adulatore, La famiglia dell'antiquario, La Pamela, Il cavaliere di buon gusto, Il giocatore, Il vero amico, La finta ammalata, La donna prudente, L' incognita, L'avventuriere avvocato, La donna volubile, I pettegolezzi delle donne.*

Dio lo perdoni! — delle figlie del re, n'ebbe in compenso un' annua pensione di tremila e seicento lire. Scoppiata la rivoluzione, egli perdette la pensione; ridotto in miseria, pel crepacuore infermò. La Convenzione decretò gli venisse di bel novo pagata; ma troppo tardi. Goldoni morì il dì dopo, vecchissimo (nel gennaio 1793). La Convenzione fece allora un secondo decreto, in forza del quale veniva assegnata una pensione di mille e duecento franchi alla di lui vedova.

Goldoni compose centocinquanta commedie, colle quali insegnò — come scrisse Pietro Verri (1) — « ai padri la beneficenza e l'esempiò; ai figli il rispetto e l'amore; alle spose l' amor del marito e della famiglia; ai mariti la compiacenza e la condotta; ivi il vizio viene accompagnato sempre dalla più universale e possente nemica, cioè l'infelicità; ivi la virtù, provata anche nei cimenti anche più rigidi, riceve la ricompensa; insomma ivi stanno con nodo indissolubile unite le virtù al premio, e la dissolutezza alla pena; sono con sì vivi e varî colori dipinte l'una e l'altra, che v' è tutta l'arte per associare le idee di onesto e utile nelle menti umane con quel nodo, il quale, se una volta alfine giungessimo a rassodare, sarebbero i due nomi di pazzo e di malvagio sinonimi nel linguaggio comune... Egli è vero che Goldoni sapeva poco la lingua italiana quando cominciò a scrivere; ma nelle opere che diede in seguito, si ripulì di molto; egli è vero che i suoi versi quanto sono facili, altrettanto ancora sono lontani dall'armonia e da quell'appollinea robustezza che fa piacere la poesia; egli è vero ancora che il pennello di questo dipintore della natura riesce meglio assai nel rappresentare i caratteri del popolo, che non i caratteri delle persone più elevate; e di ciò sono d'accordo. Ma sieno d'accordo ancora tutti i sensibili e ragionevoli nel trovare che il Goldoni ha tutta

(1) V. il *Caffè*. Questo brano è citato dal Gherardini nella *Vita di Carlo Goldoni* che cavò dalle di lui *Memorie*.

l'anima comica e tutto il merito della più pura virtù che scaturisce dappertutto nelle sue produzioni. »

La popolarità delle opere di Goldoni ci dispensa dall'offrirne un saggio. Nè qui — come vedremo ora ripigliando di lui — finisce la sua influenza.

Oltre che colle commedie scritte da buoni autori del secolo XVII, le quali per lo più erano recitate da accademici, vale a dire da giovani nobili ed educati, solevano i comici divertire il pubblico con favole a soggetto, ossia *scenarî*, nelle quali, indicato il titolo, distinti i personaggi col loro rispettivo carattere, fatta la divisione degli atti e le connessioni delle scene, erano dati appena alcuni cenni sui varî accidenti e sul modo di sviluppare l'azione; il resto improvvisavano gli attori stessi, premesse alcune prove, chiamate di concerto: dimodochè essendo si fatte composizioni quasi sempre le stesse ed in uso presso tutte le compagnie ambulanti, tutti i comici le sapevano a mente, e l'effetto e gli applausi dipendevano dalla loro maggiore o minore abilità e prontezza.

Il più celebre tra i compositori di tali scenarî fu un Flamminio Scala, detto Flavio, comico eccellente e direttore di compagnia, il quale stampò il suo *Teatro* nel 1611.

Al principiare del secolo XVII, la poesia drammatica venne meno in Italia: e malgrado il continuo sforzo degli accademici per mantenere in onore la tragedia e la commedia, furono da' comici introdotte sulle scene commedie e tragicommedie tradotte od imitate dal teatro spagnolo, o foggiate sulle novelle e sui romanzi di quella un giorno sì feconda ed ingegnosa nazione. Di tale ibrida mescolanza furon cagioni le corti de' signori lasciati dall'imperatore Carlo V nelle diverse provincie d'Italia. In tali rappresentazioni, sì improvvisate che scritte, il ridicolo e il diletto si traevano da bizzarri e strani accozzamenti, da amori

talvolta osceni od illegittimi, da equivoci laidi, con travestimenti, ratti ed uccisioni, in cui si vedevano mescolati ai principi ed alti personaggi, servi buffoni o tristi, coll'abito d'Arlecchino o di Brighella.

Queste rappresentazioni ebbero lunga vita; e non sono molti anni che si davano sui teatri delle principali città. *Il convitato di pietra*, *I tre principi di Salerno*, *Arlecchino finto principe* ed altre simili, le quali tutte si riproducono tuttavia a diletto dei fanciulli e del volgo nei teatrini delle marionette.

Ma poi rifulse sempre più Carlo Goldoni, il quale, ricco d'un' immaginosa fantasia, sagace investigatore degli umani difetti e con un cuore eccellente e sensibile, si propose il nobile scopo di riformare il teatro comico, richiamando sulle scene la commedia scritta, castigata e d'indole tutta italiana. Nel quale difficile e pericoloso arringo quanti contrasti abbia dovuto sostenere o vincere, non v'è chi non sappia; e come troppo spesso fu testimonio dell' ingiustissima preferenza con che venivano accolte non solo le commedie del Chiari, parte scritte e in parte a soggetto (nelle quali non eran risparmiati i sarcasmi contro il Goldoni) e ogni maniera delle sovraccennate melense composizioni che continuavano ad essere il patrimonio più ricco de'comici e il più gradito spettacolo per gli ascoltanti. Oltre a ciò era in quel tempo in Italia un attore famoso sotto la maschera d'Arlecchino, il Sacchi, improvvisatore prontissimo e spiritoso, il quale era la delizia degli spettatori italiani, mentre nella tragedia e nell' alta commedia, Le Kain era l'idolo dei francesi e Garrik degli inglesi.

Scarseggiando il Goldoni di denaro, fu forzato a subire la capricciosa tirannìa delle comiche compagnie, a secondare le loro mode e scrivere per le maschere, benchè il suo proposito fosse di sbandirle del tutto, siccome gli venne fatto più tardi e mano mano avezzare l'Italia a gustare la pretta

imitazione del vero nei costumi e nelle società. Scrisse la commedia nobile; ma il maggior brio e la maggior forza comica è rinchiusa nelle commedie in dialetto veneziano, e rappresentanti caratteri, contrasti e fatti popolari, nei quali è fedelmente ritratta la natura vera; infatti, quando si scrive come si parla, nascono più spontanei i sali e i frizzi, e più vivo è il dialogo, perchè più nascosto è il difficile artifizio; di che fanno ampia testimonianza *La nuova casa*, *Le baruffe chiozzotte*, *Sior Todero Brontolon*, *I quattro Rusteghi* e varie altre commedie le quali, ove siano recitate da valenti attori, sono ascoltate con piacere e applausi anche oggidì, non solo nelle provincie venete, ma eziandio in Toscana, in Piemonte, nella Romagna, in tutta Italia. Vinta la ripugnanza degli spettatori per le favole senza maschere, Goldoni si applicò con maggior diligenza a ingentilire la commedia, ed avrebbe conseguito pienamente l'intento, se, invece di dover servire agl' interessi dei capi comici, avesse potuto acquistare quella indipendenza di vita tanto necessaria agli scrittori. Infatti, come già avvertimmo, appena fu egli a Parigi libero da penose cure, compose, come s'è già detto, il *Burbero benefico*.

Le altre sue commedie francesi, sebbene non abbiano avuto su quei teatri l'esito di questa, nondimeno, voltate da lui stesso in lingua italiana, si sono fatte popolari tra noi: fra queste sono a ricordarsi le *tre Zelinde*.

Se non che, mentre il riformatore del nostro teatro comico era dalla bontà del re di Francia ristorato della mala fortuna che gli era stata compagna in Italia, già veniva scemando fra noi il gusto pei sali e per le lepidezze goldoniane; parvero triviali le sue sentenze, troppo rimesso lo stile, non castigata la lingua. E appena appena si andavano tollerando quelle fra le sue commedie nelle quali erano rappresentati fatti teneri o gravi, siccome la *Pamela nubile* e la *Scozzese*, o quelle altre in cui lo sviluppo e i caratteri parean più nuovi e più conformi ai tempi, sicco-

me: *Un curioso accidente, Il matrimonio per concorso, Il ventaglio*, e le *Zelinde* suddette. Lasciando da banda le amare, velenose e spesso ingiuste censure del Baretti, si notava non essersi dal Goldoni osservato il vero, allorquando introduceva fatti e personaggi inglesi, olandesi o di altre nazioni: che la *Giannina* nel *Curioso accidente*, quale l'ha dipinta l'autore, non è la figliuola riservata e modesta di un negoziante olandese savio ed avveduto, ma piuttosto una maliziosa fanciulla, sfacciatella, che si fa innanzi sola soletta nelle camere di un giovane ufficiale; che civettando col padre, lo avviluppa con arti di profonda dissimulazione, finchè lo tradisce, fuggendo di casa coll'amante suo.

Dopo la morte del Goldoni e per vari anni ancora del presente secolo, l'avversione per le sue commedie era giunto a segno che bastava l'annunzio perchè il teatro fosse deserto. Altri fatti, altre cose, altri personaggi si volevano dagli spettatori, che più non dilettavansi di pitture di difetti, nè del ridicolo di certe sociali convenienze e stranezze, dalle quali traevano tanto diletto i nostri padri. E lo stesso avveniva presso i Francesi e diremmo quasi colla medesima progressione, per cui più volte parve vero quel detto di Voltaire: *L'esprit se lasse des plaisanteries, le cœur est inepuisable.*

Comparve poco stante l'Avelloni, uomo di ingegno, e fornito di belle doti dell'animo. Dapprima comico, poi scrittore col soprannome di *poetino*, si associò a compagnie ambulanti; e mediante un'annua miserabile mercede, falsando il buon gusto per necessità, impinguava la cassa di alcuni capo comici. Scrisse l'Avelloni un centinaio tra commedie, drammi storici, tragedie, allegorie e spettacoli d'ogni maniera; ed era tanta la sua facilità nel comporre, che bene spesso schiccherava le sue opere senza neppur ricopiarle, come gli venne fatto nella nota favola allegorica intitolata: *La lucerna d' Epitteto*, che vendette per pochi

scudi ad un Antonio Goldoni, capocomico; il quale essendone il solo proprietario, senza che il poeta potesse trarne alcun profitto, guadagnò migliaia di zecchini, mentre l'autore periva quasi di fame; quindi non è maraviglia se questi non attendesse a limare i suoi scritti.

Fra i successori di Goldoni notiamo anche il marchese Albergati Capacelli, suo grande amico ed ammiratore; Goldoni gli provò la sua riconoscenza, facendone il ritratto nel *Cavaliere di spirito.* Scrisse l'Albergati varie commedie di carattere, altre ne voltò dall'idioma francese, dal quale tradusse pure alcune tragedie e drammi. Il *Saggio amico* è riputato il migliore dei suoi componimenti.

Dell'Albergati abbiamo già citato una scena tolta dalle *Convulsioni delle donne.* Delle commedie del Gherardo De-Rossi, romano, diremo che sono troppo municipali; oltre a ciò l'azione non vi progredisce speditamente, sebbene l'intreccio sia qua e là graziosissimo. *La famiglia dell'uomo indolente, Le due sorelle rivali, Il cortigiano onesto,* sono fra le migliori commedie del De-Rossi.

Anche l'avvocato Sografi di Padova aveva dato ottima speranza di sè con alcune commedie disinvolte di dialogo e d'azione. L'*Olivo e Pasquale* e le *Convenienze teatrali* fecero sperare ch'egli fosse per ricondurre il buon gusto sulle nostre scene; ma il suo *Werther,* le *Donne avvocate,* la *Lauretta di Gonzales,* fecero ben presto svanire tale speranza. Negli ultimi anni di sua vita, durante il regno d'Italia, erasi legato col Fabbrichesi, direttore d'una compagnia, chiamata *Reale Italiana,* dalla quale fece rappresentare con grande apparato in Venezia, l'anno 1810, una sua commedia intitolata: *Ortensia* o *Le Romane,* che voltò poi egli stesso in latino e fu stampata col testo a fronte l'anno dopo.

I giornali di quel tempo ne parlarono distesamente. Era il Sografi conoscitore avveduto del teatro, sapeva a tempo e luogo lusingare il gusto del pubblico con colpi di scena improvvisi e di grande effetto.

Un altro scrittore si presentava al tempo stesso con drammi nei quali, ai teneri affetti dell'anima, si trovavano contrapposte alcune allegre dipinture. Fu questi il cavaliere Greppi, bolognese, le cui *Terese* destarono un entusiasmo vivo quanto breve e le compagnie comiche le venivano a gara riproducendo con molto loro profitto.

Gli successe il marchese Tommasini, veronese, del quale abbiamo varie commedie stampate (Verona, 1791) e fra le altre quella intitolata: *I comici in iscompiglio*, alquanto briosa.

Camillo Federici, piemontese, uomo di dolci costumi e di cuor retto e di intelletto sodo, se non acutissimo, appunto nei primi anni della rivoluzione francese, per qualche tempo, non ebbe rivali in teatro.

Federici, stretto dal bisogno anche lui, vendeva le sue commedie ai capi di compagnia, i quali gli prescrivevano le norme dello scrivere, ed egli doveva obbedire, benchè a malincuore, conoscendo benissimo (siccome confessa egli medesimo nella prefazione di una sua commedia), che usciva dalla buona via. L'impresario Pellandi — degno sozio di Antonio Goldoni, di Fabbrichesi e di Madebach — col quale erasi scritturato, fece quattrini colle favole di questo poeta, massime colle allegoriche.

Traeva la folla a udire: *Illusione e verità;* oltre il prestigio delle decorazioni e degli altri apparati scenici, godeva di scorgere raffigurati vizî, difetti e sconvenienze di persone e di cose che in altro modo non avrebbe potuto vedere, fuorchè sotto il velo di un'allegoria assai trasparente. Compose non pertanto il Federici varie commedie e drammi regolari, e rammentiamo *L'avviso ai mariti*, *Lo scultore ed il cieco*, *Enrico IV al passo della Marna*. Pregi di questo scrittore sono: progressione naturale e vivissima dell'azione, brevità negli atti, punti scenici forti e ragionevolmente preparati; una morale semplice, ottima.

E i difetti? soverchio abuso nell' intromettere principi sconosciuti o travestiti, i quali poi si manifestano per punire il vizio e sciogliere il nodo; dialogo non appropriato alla natura e alla condizione delle persone introdotte, sovente gonfio di concetti ampollosi, di gravi sentenze che accennano piuttosto l'autore che il personaggio. Inoltre parole elette e modi ricercati in bocca a persone di bassa condizione; un ciabattino, per esempio, che s' impanca a parlare di filosofia come di politica a' dì nostri, o una cameriera d'astronomia; ovvero un servitore il quale, per indicare un medico, dice un Esculapio e via dicendo. Altre volte poi cade nel difetto opposto, difetto che fu rimproverato anche a Goldoni e all'Albergati, cioè di mettere in bocca a persone educate gentili espressioni basse, proverbi da trivio, voci grossolane e plebee.

## *IL MELODRAMMA (seguito).*

ZENO — METASTASIO

---

## *L'OPERA (seguito).*

GLI EVIRATI — I VIRTUOSI — COSTRUZIONI TEATRALI
COREOGRAFIA.

AL cominciare del XVIII secolo, i letterati italiani si occuparono quasi esclusivamente dello studio delle anticaglie. Sagrificavano — scrive Foscolo — i loro averi, le loro vigilie, alle scoperte non solo delle reliquie de' monumenti, ma di molte verità di principî e di fatti, contro alle quali avevano cospirato a nasconderle le barbarie del medio evo e la superstizione della chiesa papale.

La più ricca e insieme più ingenua collezione di medaglie era quella di Apostolo Zeno, che la fortuna bizzarra aveva fatto antiquario e critico profondo per vocazione, ma poeta per necessità (1).

Rimava opere musicali a fine di cavarne denari e comperarsi quanti più libri ed anticaglie poteva. Ma benchè in questo modo sprecasse tempo assai, i suoi studî favoriti finirono a consumargli il patrimonio; mentre al contrario la poesia gli procurò un'agiata vecchiaia. Caso maraviglioso!

Avendo dovuto vendere la collezione delle sue medaglie, che fu comperata per il Museo imperiale di Vienna, si accomodò anche a diventare poeta laureato dell'imperatore,

---

(1) Foscolo, *Antiquarî e critici.*

e a scrivergli opere per il suo teatro. « Fra i suoi contemporanei egli è certamente il migliore in questo genere; fra i posteri gli resta il merito di aver istradato Metastasio, suo successore a corte, a far tragedie da essere cantate da Didone, ardendo sulla pira, da Annibale, ingoiando il veleno per liberarsi dai Romani, e da Catone, uccidendosi per liberarsi da Cesare. »

« Apostolo Zeno lasciò in eredità agli Italiani, specialmente in ciò che riguarda la storia letteraria, un numero infinito di fatti minimi, ma veri; cavati sotto un cumulo di errori e di pregiudizî ch'ei seppe disperdere. La chiesa di Roma, sempre ed anche allora, aveva i suoi campioni; e un arcivescovo antiquario, conosciuto anche oggi sotto il nome di monsignor Fontanini, correva l'Italia, munito di un'alta autorità, pubblicando libri a provare le autenticità delle leggende de' miracoli, e a far rinnegare ogni vecchio scrittore che avesse narrata una verità. E certo se fosse dipenduto da lui, tutti gli antiquarî che gli si opponevano sarebbero stati mandati ad un auto-da-fè, poichè la conclusione di tutti gli argomenti del dotto prelato in quelle dispute erano essere i suoi opponenti eretici ed atei; argomento vecchissimo e modernissimo, e sempre più o meno efficace in ogni caso a chiunque ha la feroce ipocrisia di servirsene. »

Apostolo Zeno, veneziano (nato nel 1669), fu educato dai Padri Somaschi. Compilò il *Giornale dei letterati d'Italia,* che, anche al presente, gode fama d'una tra le migliori opere periodiche di que'tempi. Scrisse le vite del Sabellico, del Guarini, del Davila e de' tre Manuzi; molti volumi di lettere e drammi per musica, fra le quali si leggono ancora con piacere l'*Ifigenia,* il *Temistocle,* l'*Andromaca,* la *Merope, Nitocri, Giuseppe, Daniele, Ezechia.*

Anche i poeti melodrammatici di quel tempo, qual più qual meno, trascorsero nello stravagante, adoperando la poesia come parte accessoria, come pretesto onde dar moto

a sfarzosi apparecchi di macchine, mischiando il tragico col comico e tratti eroici coi lazzi più volgari. Zeno corresse siffatti traviamenti, rinserrando l'azione nei confini del verosimile. Ma alla sua volta peccò per la slombata lunghezza delle scene, per il soverchio intrecciamento degli accidenti, per sbiaditure di tinte, per flosci affetti e versi duri.

Lo Zeno, tornato a Venezia, morì nel 1750.

Pietro Trapassi detto Metastasio (1), nacque in Roma nel 1698. Suo padre, benchè di civile famiglia, fu costretto dalla fortuna nemica a campare sottilmente la vita, ora trascrivendo manoscritti, ora vendendo salumi e grascie. Tuttavia, tenerissimo com'era del figliuol suo, lo fece educare meglio che potè ed allogollo presso un orefice. Pietro, spinto dalla prepotente natura, a dodici anni improvvisava versi su qualunque soggetto. Gian Vincenzo Gravina, passeggiando una sera nei dintorni di Campo Marzio, s'imbattè, dinanzi la bottega del Trapassi, in una folla radunata ad ascoltare la voce soave ed acuta del fanciullo cantore. Maravigliando di tanta prontezza d'ingegno, accarezzatolo, gli offrì una moneta, che Pietro ricusò; allora il Gravina, richiestolo della condizione sua, dissegli se acconsentiva di viver seco lui, onde essere guidato ai buoni studî. Pietro risposegli con garbo, sicchè il Gravina, avutane licenza dai genitori, seco lo condusse. Due anni dopo Metastasio compose il *Giustino*, attendendosi scrupolosamente alle regole della tragedia greca. In questo componimento, specialmente dai cori, traspare il genio del poeta, ed è ammirabile, forse senza esempio, considerato come lavoro d'un ragazzo quattordicenne.

Volle il Gravina che il suo protetto studiasse filosofia; allontanatolo quindi dallo strepito e dal divagamento di

(1) Traduzione in greco di Trapassi.

Roma, lo affidò a Gregorio Caropre*s*e, suo cugino e maestro di filosofia, il quale seco condusse il giovinetto alla Scalea, nei dintorni dell' antica Crotone, città già della Magna Grecia, e celebre per l'insegnamento delle dottrine pittagoriche. Metastasio, tornato a Roma, ebbe la sventura di perdere il generoso suo protettore, il quale anche morendo gli diede prova di grand' affetto, lasciandolo erede della sua copiosa e scelta biblioteca e, quel che meglio, di quindicimila scudi.

Metastasio, libero delle sue azioni, bollente di gioventù, in poco tempo diè fondo all' eredità del Gravina, sicchè dovette riparare a Napoli, ove si dedicò agli studî foresi presso l'avvocato Castagnola. Ma nei frastagli di tempo davasi alla poesia teatrale, componendo l' *Endimione*, la *Galatèa*, l'*Angelica* e gli *Orti Esperidi;* questi ultimi vennero posti in musica dal Porpora. In quell'occasione Metastasio conobbe Marianna Bulgarelli, detta la *Romanina*, celebre in allora pel suo canto, per le sue grazie, e per doti di cuore e di mente. Fu dessa che persuase Metastasio ad apprendere la musica dal Porpora, nella qual arte progredì rapidamente e giunse a tanto da comporre canoni, trentasei dei quali sono a stampa.

La Bulgarelli, fatta una sol famiglia con quella dei Trapassi, tornossene a Roma, ove il nome del Metastasio divenne tosto famoso colla rappresentazione della *Didone abbandonata.*

Metastasio, dopo di aver scritti altri componimenti teatrali, sempre col plauso universale, accettò l'invito dell'imperatore Carlo VI, che lo nominò poeta cesareo, collo stipendio di tremila zecchini annui, oltre le spese di viaggio e i regali. Via, non c'era maluccio per un poeta!

La Bulgarelli, morendo, dichiarò Metastasio erede delle sue sostanze; ma egli rinunziò quest' eredità a favore del di lei marito; era il meno che poteva fare... La morte di Carlo VI e la guerra interruppero per qualche tempo i

suoi lavori; e a tutto ciò poi si aggiunse un'affezione ipocondriaca che lo travagliò per sette anni. L'imperatrice Maria Teresa fu generosa con Metastasio di onorificenze e di doni (1); Giuseppe II lo trattò colla stessa amorevolezza. Nel 1782, volendo il Metastasio essere spettatore di una solenne processione in Vienna fatta dal pontefice Pio VI, rimase lungamente ad una finestra, per cui contrasse un'infreddatura che, degenerata in gagliardissima febbre, lo trasse al sepolcro. Lasciò erede la famiglia Martinez di tutte le sue ricche suppellettili e di oltre centotrentamila fiorini, frutto de' suoi poetici lavori; fenomeno questo che non sarebbe credibile, se non si riflettesse che la fortuna sempre è avversa ai poeti, ma amica degli adulatori.

Metastasio ne' suoi melodrammi, quando la nobiltà del tema lo richiese, seppe — in teoria — tenersi a dignitosa altezza, anzi in alcuni punti il suo stile toccò il *sublime*, secondo la classificazione che Albertus Lollius e i rettorici fecero dei diversi stili. La scena dell' addio di Regolo a Roma, per esempio, è un capolavoro.

Nel *Catone* (scena X, atto II) ritrae al vivo il rude e virtuoso protagonista:

*Cesare e Catone.*

CATONE

Cesare, a me son troppo
Preziosi i momenti, e qui non voglio

(1) Trovandosi Maria Teresa in istato interessante, trattavasi sapere se sarebbe venuto alla luce un principino o una principessina. Metastasio, ben conoscendo che l'imperatrice non desiderava una femmina, fece con lei scommessa che sarebbe nato un maschio. Metastasio perdette la scommessa e la pagò, presentando all'imperatrice una statuina di porcellana, alla quale adattò in mano una cartolina con scrittovi:

Io perdei; l'augusta figlia
A pagar m'ha condannato.
Ma se è ver che a Voi somiglia
Tutto il mondo ha guadagnato.

Perderli in ascoltarti:
O stringi tutto in poche note, o parti *(siede)*.

CESARE

T'appagherò (come m'accoglie!) *(siede)*. Il primo
De' miei desiri è il renderti sicuro
Che il tuo cor generoso,
Che la costanza tua...

CATONE

Cangia favella,
Se pur vuoi che t'ascolti. Io so che questa
Artifizïosa lode è in te fallace;
E, vera ancor, da' labbri tuoi mi spiace.

CESARE

(Sempre è l'istesso!) Ad ogni costo io voglio
Pace con te. Tu scegli i patti; io sono
Ad accettarli accinto,
Come farìa col vincitore il vinto.
(Or che dirà?)

CATONE

Tanto offerisci?

CESARE

E tanto
Adempirò; chè dubitar non posso
D' un' ingiusta richiesta...

CATONE

Giustissima sarà. Lascia dell'armi
L'usurpato comando; il grado eccelso
Di dittator deponi; e come reo
Rendi, in carcere angusto,
Alla patria ragion de' tuoi misfatti...
Questi, se pace vuoi, saranno i patti.

Questi ultimi tre versi esprimono, è vero, una ragazzata: ma Cesare era troppo uomo di mondo per offendersene; si limita perciò a rispondere che non ha intenzione di arrischiare invano la propria pelle:

CATONE

Ami tanto la vita e sei Romano?
In più felice etade agli avi nostri
Non fu cara così. Curzio rammenta,
Decio rimira a mille squadre a fronte,
Vedi Scevola all'ara, Orazio al ponte;
E di Cremera all'acque,
Di sangue, di sudor bagnati e tinti,
Trecento Fabi in un sol giorno estinti.

CESARE

Se allor giovò di questi,
Nocerebbe alla patria or la mia morte.

CATONE

Per qual ragione?

CESARE

È necessario a Roma
Che un sol comandi.

CATONE

È necessario a lei
Ch'egualmente ciascun comandi e serva.

CESARE

E la pubblica cura
Tu credi più sicura in mano a tanti
Discordi negli affetti e nei pareri?
Meglio il voler d'un solo
Regola sempre altrui. Solo fra i Numi
Giove il tutto dal ciel governa e move.

CATONE

Dov'è costui che rassomiglia a Giove?
Io non lo veggo; e se vi fosse ancora
Diverrebbe un tiranno in un momento.

CESARE

Chi non ne soffre un sol, ne soffre cento...

Cesare, da buon diplomatico, si frena e continua le trattative, offrendosi di sposar Marzia, figlia di Catone, il quale risponde, per dir vero, contro ogni precetto del galateo, anzi molto villanamente; per cui Cesare, alzandosi, gli risponde:

Hai cimentato assai
La tolleranza mia. Se d'esser credi
Argine alla fortuna
Di Cesare tu solo, invan lo speri...
Han principio dal ciel tutti gl'imperi.
. . . . . . . . . . . . . .

È naturale che l' abate Metastasio, poeta cesareo, sostenesse il principio divino, tanto da compendiarlo in quest' ultimo verso solo, a comodo dei sudditi.

È parimente lodata assai la scena tra re Poro — travestito — e Alessandro, nell'*Alessandro nelle Indie:*

ALESSANDRO

Guerrier, dimmi chi sei?

PORO

Nacqui sul Gange;
Vissi fra l'armi; Asbite ho nome; ancora
Non so che sia timor; più della vita
Amar la gloria è mio costume antico;
Son di Poro seguace e tuo nemico.

ALESSANDRO

. . . . . . . Qual'è di Poro
L'indole, il genio?

PORO

È degno
D'un guerriero e d'un re. La tua fortuna
L'irrita, non l'abbatte; e spera un giorno
D'involar quegli allori alle tue chiome
Colà, sull'are istesse
Che il timor de' mortali offre al tuo nome.

ALESSANDRO

In India eroe sì grande
È germoglio straniero. In greca cuna
D'esser nato il tuo re degno sarìa.

PORO

Credi tu dunque
Il ciel di Macedonia
Sol fecondo d'eroi? Pur sull' Idaspe
La gloria è cara e la virtù s'onora;
Ha gli Alessandri suoi l' Idaspe ancora.

Alessandro, finamente adulato, lo lascia libero di tornare al suo re, a patto gli dica di chiamarsi vinto. — E ambasciator mi vuoi di simili proposte? Poco opportuno ambasciator scegliesti. — Ma degno assai... » e gli dà la sua spada, e Poro, sguainandola:

Vedrai con tuo periglio
Di questa spada al lampo
Come baleni in campo
Sul ciglio al donator.
Conoscerai chi sono,
Ti pentirai del dono,
Ma troppo tardi allor.

Se qualcuno osservasse essere cotesti versi troppo noti per essere riprodotti, rispondiamo che fummo indotti a farlo da una giovanile reminiscenza. Sono scorsi già trentotto anni da che chi scrive questa storia era convittore nel collegio posto sui colli di Gorla minore, lambiti dall'Olona; collegio condotto allora dai padri Oblati. Uno dei professori di rettorica, oblato egli pure, era un giovane biondo, alto, smilzo, coll'occhio abitualmente fisso all' alto, talchè noi si diceva allora di lui, che dal petto in su era sempre nelle nuvole. Questo giovine oblato quando ci declamava versi eroici, s' infiammava, e ancor ci par di vederlo agitare le braccia, squassando le due lunghe liste nere che dalle maniche della tonaca oblatesca scendevano a terra. E fra i tanti versi in quel modo da lui declamati, ci rimasero in mente appunto questi ultimi di Metastasio. L'entusiasmo bellicoso di questo giovane professore non farà maraviglia al lettore, quando saprà che egli era Sirtori, il generale eroico di Calatafimi e di Custoza.

*
* *

## L' OPERA.

Nell' incantevole cielo di Napoli sorse l'aurora del secolo d'oro della musica. Dietro i passi di Scarlatti, di Durante e di Leo, s'avanza il sacro e numeroso drappello dei loro illustri allievi: Porpora, Jomelli, Pergolese, Cimarosa, Paisiello, Sacchini, Piccinni, Hasse, tedesco di nascita, italiano di fantasia, soprannominato il *Sassone*, Vinci, Corelli, Veracini, Tartini, Marcello, Boccherini... ed altri minori, ma pur valenti: Latilla, Guglielmi, Rinaldo di Capua e via via...

Ricchissimo è il repertorio di Leonardo Leo, che trattò magistralmente il melodramma tragico ed il giocoso; eccolo: L'*Olimpiade* di Metastasio — têma musicato con predilezione da trentadue maestri, tra i quali, oltre Leo, Pergolese, Duni, il *Sassone*, Piccinni, Gassmann, Jomelli, Sacchini, Anfossi, Schwanberg, Paisiello, Reichardt e Tarchi — indi *Sofonisba, Cajo Gracco, Tamerlano, La clemenza di Tito, Ciro, Achille a Sciro*... e *La contesa dell'amore e della virtù*... Morì nel 1744, mentre stava scrivendo un'opera buffa, *La finta frascatana.*

Jomelli scrisse quaranta opere, rappresentate a Napoli, a Roma, a Bologna, a Vienna, a Stuttgard; egli fu direttore di Cappella del duca di Würtemberg.

È veramente maravigliosa la fecondità dei maestri di musica italiani dello scorso secolo; Porpora, il patriarca dell'armonia — come lo chiama giustamente il Royer nella sua bell'opera. — Porpora, a soli trentanove anni, aveva già composte meglio di cinquanta opere; fu prodigioso trovatore di arie, ne intercalò ventidue soltanto nella *Meride e Selinunte.*

Pergolese, a ventitrè anni, dava al teatro S. Bartolomeo di Napoli la *Serva padrona,* che percorse trionfalmente i teatri d'Italia e, ventidue anni dopo, mise sossopra Parigi. Pergolese, o Jesi dalla sua città nativa, nel 1735 assisteva alla rappresentazione della sua *Olimpiade* al teatro Tordinona di Roma, che fu fischiata; anzi, mentre egli — secondo l'uso d'allora e cessato da poco — sedeva in orchestra al cembalo, fu colpito nella faccia da una melarancia... e ne morì poco dopo di crepacuore, quando ritiratosi a piedi del Vesuvio, scrisse il sublime *Stabat,* ultimo canto del genio morente...

G. G. Rousseau, nel *Dizionario della musica,* all'articolo: *Genio,* scrive: « Giovine artista, vuoi tu sapere se qualche scintilla di questo fuoco divoratore serbi nell'anima? Corri, vola a Napoli ad ascoltarvi le magistrali opere di Leo, di

Durante, di Jomelli, di Pergolese. Se ti si empiono gli occhi di lagrime, se ti palpita il cuore, se tutto ti commovi, ti agiti, e ti senti nei tuoi trasporti opprimere, soffocare, prendi allora Metastasio e componi; il suo genio riscalderà il tuo; col suo esempio tu saprai creare; e gli occhi altrui ti renderanno bentosto il pianto che ti avranno fatto versare i tuoi maestri. Ma se le grazie incantevoli di questa grande arte ti lasciano in calma, se non hai nè delirio, nè trasporto, se in ciò che deve rapirti non trovi che del bello, osi tu domandare che cosa è *Genio?* Uomo volgare, non profanare questo nome sublime; e che t'importerebbe il conoscerlo? tu nol sentiresti: Va... componi musica francese! »

Lo stesso Rousseau, nelle sue *Confessioni*, narra poi come, in causa di cotesto articoletto, corse pericolo di essere assassinato a Parigi.

Paisiello, allievo di Durante nel Conservatorio di Napoli, giovanissimo, fu chiamato a Bologna per darvi tre opere; e furono tanto felici, che Parma ne volle altre tre e Venezia quattro. A Roma fece rappresentare *Il marchese Tulipano;* indi Napoli, Milano, Vienna, Dresda vollero i suoi spartiti e a tutti ne dava, aiutato dall'inesauribile suo genio. Nel 1776 va in Russia; vi resta nove anni, e tra gli altri lavori, mette in musica cinque melodrammi di Metastasio e il *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais. Poi passa a Varsavia, ove scrive un oratorio, *La Passione,* per il re Stanislao Poniatowski; tornato in Italia, profonde opere: *Olimpiade, Pirro, Catone in Utica, Didone, Andromaca...*

Non meno fecondo fu Cimarosa; asseriscono abbia scritto centoventi opere; più fecondo di Donizetti... che è tutto dire. *Il matrimonio segreto* è il suo capolavoro. Domenico Cimarosa, napoletano, era figlio di un muratore e d'una lavandaia; morì di quarantasette anni (1801) e a' suoi funerali si cantò il suo *Requiem.*

Rivale di Paisiello e di Cimarosa fu Pietro Guglielmi, veneziano, la cui vita bizzarra è tutt'altro che esemplare; basti dire che abbandonò la moglie e i suoi otto figli, che furono soccorsi dagli amici. Tuttavia era severo contro i capricci dei cantanti e disse ad un tenore che infiorava di suo: Fatemi il piacere di cantare la mia musica e non la vostra... Le sue migliori opere sono: *I due gemelli* e *La serva innamorata.*

In Francia a quell' epoca troviamo Sacchini, Piccinni, il veneto Salieri, il quale ultimo diede consigli e probabilmente lezioni a Beethoven e a Meyerbeer. Sacchini, nomade come tutti gli artisti italiani d' allora, viaggiò l' Italia, la Germania, l' Olanda e si fermò alquanto in Inghilterra, finchè la gotta lo cacciò da quei nebbioni; giunse a Parigi in quella che vi fervevano *gluckisti* e *piccinnisti* e vi morì nel 1786.

Questi sommi prepararono la via a Rossini, a Bellini, a Mercadante, a Pacini, a Donizetti, ai Ricci, e via via fino a Verdi... E la gloriosa schiera continuerà, chè la musica in Italia è emanazione del suo sole, del suo cielo, dell' aria che vi si respira.

***

## GLI EVIRATI.

Tra i cantanti del XVIII secolo, erano più cercati i soprani, o gli evirati, e ci è giocoforza, volendolo la verità storica, dir due parole anche di costoro.

Facciamo grazia ai lettori del ripetere quanto si scrisse dagli eruditi circa l' origine di questa barbara usanza; e se furon primi ad introdurla, Semiramide, o Nabucodonosor, ovvero i Parti, o gli Egiziani, presso i quali l'eviramento fu pena dell'adulterio, come tra i Persiani castigo della deflorazione

forzata. Gli Africani ne fecero commercio abbominevole per fornire non sospettati custodi agli harem orientali.

Proibito fu l'eviramento ai Romani, i quali lo tolleravano soltanto negli schiavi il cui compito era sprimacciare i letti; infatti la parola eunuco, letteralmente, significa *persona che ha la custodia di un letto.* Terenzio, parlando di uno di essi, lo chiama *monstrum hominis;* e Alessandro Severo: Terza specie umana » e li escludeva dal suo servizio, confidando loro i bagni femminili. Adriano condannò a morte il norcino e il paziente; così pure Costantino. Con tutto ciò, per quanto gli evirati venissero perseguitati dalle leggi, avviliti negli esercizi più immondi, sprezzati, scherniti dagli scrittori umanitarî, non si giunse mai ad estirpare ovunque quest'uso iniquo. Parecchi evirati salirono alto nelle cariche, come Narsete, Rufino Eutropio. Che più! Poco tempo fa si udivano i castroni — lautissimamente retribuiti — gorgheggiare sulle scene, nelle chiese e specialmente in San Pietro a Roma...

È noto che una volta Parini per bizzarria scrisse sulla Gazzetta come il papa avesse proibito gli evirati; la qual notizia — non vera — ma ripetuta, fu causa di una lettera di congratulazione di Voltaire al pontefice.

Paghi gli antichi delle voci naturali de' loro attori anche nelle parti femminili, non pensarono mai a valersi degli evirati per le loro scene. I Chinesi però pare avessero musici mutilati; li ebbero i Greci nel XII secolo e una bolla di Sisto V ci fa sapere che abbondavano nella Spagna. Non si conosce però l'epoca vera in cui costoro, non paghi di custodir serragli, si diedero alla musica; si nota solo che i teologi moralisti del XVI secolo, tra le tante loro questioni, non mossero questa di sapere se fosse lecita l'evirazione per fare un musico. Questo però sappiamo che l'introduzione degli evirati sulle scene in quell'epoca non destò sorpresa; da ciò si desume che molti anni prima del 1640 — anno in cui Pietro della Valle scrisse che

erano assai comuni sui teatri italiani — essi avevano parte ne' nostri melodrammi, anzi si può asserire che ciò fu dal 1610 al 1625.

Il presidente de Brosse, che percorse l'Italia nel 1740, parlando dei musici evirati, dice: « Ces messieurs sont de petits-maîtres fort polis, fort suffisants... Il faut être accoutumé à ces voix pour les goûter; le timbre en est clair et perçant que celui des enfants de chœur et beaucoup plus fort. »

Lode a Dio i teatri sono ora nettati da tale schifezza.

***

## I VIRTUOSI.

Numerosissimi furono i *virtuosi* in Italia dal principio del settecento in giù, ed erano chiamati alle capitali dell'Europa e pagati lautissimamente; la maggior parte di essi sono allievi de' grandi compositori summenzionati; e allieva di Porpora fu la bella Catterina Gabrielli, tanto applaudita nella *Didone* di Jomelli, e nella *Sofonisba* di Galuppi detto il *Buranello*, il quale, come dice Rovani nei *Cento anni* « era il sopracciò di tutte le case di Milano » e che « chi vuol farsi d'accosto a qualche dama, non deve che appigliarsi alle grandi falde quadrate della sua marsina ed è tosto introdotto. » Porpora fu maestro anche di Carlo Brioschi, soprannominato *Farinelli*, il grande Farinelli!... di Caffariello (1), di Salimbeni, di Pacchiarotti, del Porporino. Correvano parimente sulle bocche di tutti l'Aschieri, l'Amorevoli, Cavestini, Ciardini, Egiziello, Guadagni, Reginelli... e la Cuzzoni e la Faustina Bordoni, rivali, che riscaldarono

(1) Morì a Napoli con centomila lire di rendita.

la fredda Londra dividendola in due partiti. Quest' ultima (sposò Hasse, il *Sassone*) dal suo direttore Hændel ricevea cinquantamila franchi l'anno... e la Mingotti, e la Tesi, e la De Amicis, famosa nella *Serva padrona*, e la Tonelli, e la Todi, portoghese, e la Mara, brava quanto capricciosa... Una sera a Berlino — una sera di gala — essa rifiutò di cantare pretestando malessere; Federico, detto il grande, perduta la pazienza, le mandò quattro granatieri — e ognun sa che i granatieri di re Federico erano giganteschi, veri campanili di carne — i quali trasportarono lei e il letto in cui giaceva in teatro; la vestirono... ed essa!, guarita dai capricci, cantò stupendamente alla presenza dello tsarewitch, che fu poi Paolo I di Russia e che allora era ospite di re Federico.

Cesare Cantù, così scrive del teatro dell'alta Italia nello scorso secolo (1):

« Il gusto dei teatri era nuovo; guardavansi con una specie di scandalo; i predicatori vi si opponevano; il padre Tornielli dissuase i suoi Novaresi dall'erigerne uno; a Como lo tentò il predicatore Salabue nel 1762 ed essendogli intimato silenzio dal magistrato, il giorno di Pasqua ricomparve in pulpito coll'epistola di S. Paolo per provare che i teatri sono contrari alla religione; il valente erudito Pier Francesco Foggini, romano, fe' una raccolta di opuscoli di San Filippo Neri, di San Francesco di Sales e di San Carlo, contro gli spettacoli.

« A Venezia contavansi quattro teatri da commedia: San Benedetto aprivasi al tocco del mezzodì: San Moisè e San Samuele alle 9 e si pagavano quindici soldi; altri, alle ventiquattr'ore. I migliori attori di parti nobili toccavano sessanta o settanta luigi l'anno, quando in Inghilterra,

---

(1) *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato.*

settecento. In Bologna un teatro appigionavasi due mesi per sessanta zecchini e Voltaire diceva: « I bei teatri sono in Italia, i bei drammi in Francia.

« La scarsità di commedie e tragedie buone, cresceva pregio all' opera, malgrado i difetti e le lascivie dell' arte. L'opera dall'Italia si estese ai forastieri; nel tempo del Parini molti re sonavano e componevano; per toccar solo dei nostri, Carlo VI scrisse un' opera, che fu cantata dai principali di corte, egli stesso sonando nell'orchestra e le due sue figlie ballando sul palco. Farinelli e Razumoffski per merito della voce, entrarono nei consigli del re. Farinelli a Londra gareggiò con Caffarelli ed aveva lo stipendio di cinquemila sterline l'anno.

« I libretti erano un accozzamento ignorante e presuntuoso con allegorie, enti metafisici, trabalzi dal cielo in terra, sfoggiandovi abilità, principalmente i macchinisti di Torino e di Firenze. Nel *Dario* di Francesco Beverini, in tre atti volano quattordici volte le scene con campo, macchine, elefanti, cavalleria, fanteria. A Venezia si rappresentò la *Divisione del mondo,* comparendovi tutte le parti della terra coi simboli loro e con maraviglie di meccanica. Talora in aria apparivano anagrammi, bisticci, divise. Che importavano le convenienze storiche e morali, quando nessuno faceva mente alle parole? Talora Persepoli era mandata in aria da una mina; la polvere a que' tempi! Catone uccidevasi in una libreria, dove egli aveva riposta la propria vita scritta da Plutarco, e la *Gerusalemme liberata;* poi si presentavano amori senza velo, rinforzati dalla musica, oltre un anfanamento delle metafore di moda.

Anzichè far progredire l'espressione della musica, cercavansi difficoltà e fioriture, strascichi, tremoli, finte sincopi, e tali galanterie, e studiavansi imitare col suono il *rumore materiale* degli oggetti indicati dalla parola — La musica dell'avvenire!

*Nil sub sole novi.*

Ne conseguiva che i cantanti pretendevano il primato, poeta e maestro dovevano servire alle loro arroganze; ed i primi erano pagati profumatamente, massime i soprani, fra' quali primeggiò il milanese Marchesi. Le virtuose battevano il tempo collo scettro o col ventaglio, ridevano ai palchetti, prendevano tabacco, davano dell'asino al rammentatore, sfibbiavansi per cantar meglio, e alla fine uscivano mezzo ignude. Il Guadagni facendo da *Ezio*, al finale mutavasi in *Teseo*, perchè gli piaceva combattere col Minotauro; una bella non volle mai cantare il *larga mercede* di Metastasio, ma invece *ampia*...

« Il ballo competeva a vantaggio coll'opera; se a questa due o tre, esso pretendeva sei od otto scene nuove; ed otteneva silenzio nei palchetti, ove durante il canto si schiamazzava, giocava, mangiava,; a dì nostri si chiacchiera soltanto... L' orchestra venivasi usurpando l' importanza principale; componevasi la musica prima delle parole; negletti i recitativi, prostituita l'opera buffa. Anche in chiesa, musica schiamazzante; una volta si cantarono quattromila *amen* e perchè gli stromenti da fiato in qualche rito erano proibiti, sonavano di fuori e gli astanti applaudivano... spurgandosi.

Nel 1717, i nobili milanesi avevano nel palazzo ducale aperto il *Teatrino*, imitando i palchetti da poco tempo introdotti nei teatri di Venezia. La prima domenica del 1776 andò in fiamme e fu creduto per arte dell'arciduca Ferdinando, il quale ne desiderava uno più conveniente al fasto che veniva introducendo alla corte. Piermarini di Foligno ne disegnò un altro sull'area dell'abolita chiesa *della Scala* ed un altro minore dov'erano le scuole *Canobbiane*, donde il nome dei maggiori due teatri milanesi. Parini diede i programmi pei sipari e per altri dipinti. La spesa dell' edifizio si coprì col vendere i palchetti, e per mantenervi il concorso, fu proibita ogni altra sorta di spettacoli nelle ore che ivi si rappresentava; stavano pochi

mesi aperti, nè allora essi avevano la pingue dote che vi assegnò un secolo più serio (1).

In Milano avevasi pure qualche teatro privato, dove si producevano i patrizi; in casa del conte Pertusati le dame recitavano commedie e tragedie d'un Perabò, allora tanto illustre, quanto oggi ignorato: uno più rinomato dai conti di Rosate, era diretto dal padre Francesco Molina, creduto autore del dramma popolare: *I conti d'Agliate*, e da Galeazzo Scotti, meratese, prediletto scolaro del Parini. Quest'ultimo compose tragedie anche di soggetto moderno, come *Galeazzo Sforza*, *Ezzelino*, *Alberico da Barbiano*, *Passaguado Settala*, *La morte di Bernabò*, *Bianca Visconti*, *I principi estensi*.

Nel giugno del 1678, in occasione delle nozze di Ferdinando d'Austria, terzogenito di Maria Teresa, con Maria Beatrice figlia di Ferdinando d'Este, la città di Milano aperse la via S. Radegonda, diede doti a trecento fanciulle e si cantarono il *Ruggiero* di Metastasio, musica di Pergolese e *Ascanio in Alba* del Parini, musica del giovine Mozart.

Dai *Cento anni* del compianto amico Rovani togliamo una vivacissima descrizione del teatro a Milano — eguale press'a poco a quello degli altri teatri d'Italia di que' tempi: — « Ora ci convien saltare nel bel mezzo del secolo XVIII e recarci al *Teatrino* del palazzo ducale, a quel *Teatrino* che lasciò per molto tempo il nome al successivo della Canobbiana... È la fine del carnovale dell'anno 1750 e ci troviamo nella platea del Regio Ducal teatro di Milano; mancano pochi momenti alle due di notte, le otto dell'odierno

(1) Lo stesso Cantù ha in una nota:

Il biglietto costava quarantacinque soldi, ma per entrare in platea ve ne volevano altri trentasette e mezzo, chi non fosse nobile. A Venezia il più caro era una lira per la commedia; per l'opera seria due paoli e mezzo; uno e mezzo per la buffa. Si contò come straordinario l'aver fatto L. 677 di di porta al *Convitato di Pietra*.

orario... Ma se in un teatro e in un pubblico sono perpetue alcune abitudini, non per questo si confidi un pittore di poter ritrarre lo spettacolo di quella sera, regolandosi con quello che vediamo oggi. Il teatro Ducale, con quattro ordini di palchi, era sovraccarico d'ornamenti barocchi; volute in oro a vermicelli e ghirigori e nastri, colle indispensabili maschere della tragedia e della commedia, l'una trapassata in un occhio dal pugnale di Melpomene, l'altra colla bocca sghignazzante piegata in arco. Il velario è un Fèbo in quadriga, a cui s' attraversa Diana colle bianche cerve, il tutto nello stile d' un allievo di Tiepolo... Il sipario rappresenta la Primavera trionfante sopra le altre Stagioni e coronata da Minerva; bel lavoro dei fratelli Galliari.

« Non v'era lumiera che pendesse dal velario; qualche luce soltanto usciva dall' interno dei palchetti, tutti messi sfarzosamente; e prima che comparissero i ventiquattro becchi di fiamma al luogo della ribalta, gettavano intorno un poco di albore le candelette che alcuni seduti in platea tenevano fra mano per leggere il libretto dell' opera, sui rossi, i verdi, i gialli, gli azzurri, e tutta la varietà delle gradazioni di questi colori, il fiordaliso, il pistacchio, il vigogna, il tortorella, l' isabella, il tanè, il testa di pavone, ecc., onde in qualche modo aiutavano la poca luce le giubbe, le marsine, i gilets dei messeri buongustai dell'opera, adagiati in platea; si distendeva uno strato tutto bianco ed era la polvere di cipro di quelle seicento parrucche di varia foggia. Se da questa nevicata che copriva tanta varietà di colori, si alzavano gli sguardi ai palchetti, il quadro si faceva più ancor stranamente pittorico... » E qui descrive le sfolgoranti toelette delle belle patrizie milanesi.

*
* *

## COSTRUZIONI TEATRALI.

Il lettore, riassumendo le notizie sparse qua e là in questa nostra storia, rammenterà l'umile e rurale origine dei teatri, a cielo aperto in sulle prime, sui carri de' vendemmiatori, entro baracche di legno; poi in Grecia e in Sicilia i primi grandiosi teatri e il progresso rapidissimo degli sceneggiamenti, de' macchinismi. Indi nel resto d'Italia gli anfiteatri etruschi; e a Roma, al portico del tempio di Pallade, succedere teatri ampî, immensi, di colossale imponenza, e di magnificenza favolosa.

Poi la nebbia barbarica dissipata dall' aurora cristiana, e le rappresentazioni sacre nelle chiese, indi nelle pubbliche vie, nelle piazze; in seguito il dramma, la commedia, la tragedia, la favola pastorale rappresentate nei cortili dei palazzi principeschi, prelatizî e le sale del Vaticano mutate in provvisorî teatri.

Nel 1324, tenendo corte i Malatesta in Rimini, si contarono — nota il Muratori — 1500 cantambanchi, giocolieri, *commedianti*, buffoni, musici, sonatori.

Seguono le splendide innovazioni del cinquecento alle corti de' principi italiani, specialmente a quella dei d'Este a Ferrara, dei Medici a Firenze.

Andrea Palladio eresse nel 1583 a Vicenza il teatro *Olimpico*, alla foggia degli antichi. Lo Scamozzi, il teatrino di Sabbioneta. Venezia ebbe presto teatri semicircolari, ideati su modelli antichi, costruiti dal Palladio e dal Sansovino, ove recitarono le compagnie de' *Sempiterni*, degli *Accesi* e della *Calza*. Le accademie degli *Infocati*, degli *Immobili* e de' *Sorgenti* in Firenze, e quelle dei *Rozzi* e degli *Intronati* in Siena, ebbero i loro teatrini. Dei teatri milanesi anteriori al XVIII secolo abbiamo già detto; poco, è vero; ma scarsissime memorie ci rimangono di essi,

causa forse i frequenti incendî divampati dal 1717 al 1776 nel palazzo ducale e che probabilmente distrussero le carte che di essi contenevano notizie. Ma la via del *Circo* e quella di S. Vittore *al teatro* rammentano i luoghi ove sorgevano; e il Muratori scrive che in uno di essi, a' tempi di Lodovico il Moro, ci furono rappresentazioni, senz'altro aggiungere.

Parma ebbe un teatro nel 1619, dedicato a Bellona e alle Muse; fu poi ampliato circa sessant'anni dopo; Fano pure l'ebbe nel 1670 per opera di Giacomo Torelli e di altri cinque cavalieri fanesi. Mantova nel 1706 ne vantava uno bellissimo, che fu distrutto dalle fiamme circa ottanta anni dopo. Bel lavoro del Galli Bibiena è quello di Bologna; famoso fu il teatro di Torino, edificato nel 1740 dal conte Benedetto Alfieri. A Roma il teatro degli *Aliberti*, quello di *Tordinona*, l'*Argentina*.

Anche Roma in fatto d' opere musicali rivaleggiò con Venezia. I principi romani sfoggiavano nei loro palazzi rappresentazioni melodrammatiche. Nel 1606 il cardinale Deti istituì nel proprio l' accademia degli *Ordinati*, allo scopo di studiar musica drammatica e propagarla.

Magnifico, per tacere d'altri minori di Napoli, è il teatro *S. Carlo*, costruito dal Metrano nel 1737, tutto di pietra; nelle ampie scalee, ne' corritoi, ne' vestiboli, nei tre ingressi, spira grandezza e magnificenza.

Ma il maggior vanto nella costruzione de' teatri per opera, secondo la moderna foggia a palchetti e a forma di ferro di cavallo restringentesi all'orchestra (e ne dicono inventore il Seghezzi), spetta a Venezia. Ivi, nel 1637, sorsero i primi pubblici teatri per melodrammi; pubblici perchè aperti a tutti quelli che volevano entrare pagando. In breve tempo Venezia ebbe dodici teatri consacrati alla musica: quello di *S. Cassiano*, che bruciò, ma fu subito ricostruito; *S. Moisè*, piccolissimo; il *Teatro novissimo*, il quale non resse che sei mesi; quello dei *SS. Apostoli*, dal

nome della via in cui sorse; l'*Apollinare*, inaugurato col-l'*Oristeo* del Cavalli; il *nobilissimo teatro di S. Salvatore*, detto volgarmente *S. Luca;* l'altro *Alli saloni*, via S. Gregorio, pei dilettanti di musica; *Sant'Angelo*, *S. Giovanni e Paolo*, *S. Grisostomo*, edificato dalla famiglia Grimani e soprannominato *La Fenice* dei teatri, perchè sorto sull'area d'un altro bruciato; da ultimo quello di *Canaregio* e di *S. Francesco*. Tanta fu la passione de' Veneziani per l'opera, che i nobili, i ricchi, le corporazioni dei mercanti, aprirono in tutti i punti della città scene private.

*
* *

## LA COREOGRAFIA ITALIANA.

Vi facciamo grazia, o lettori, di dissertare sull'origine del ballo; non mancano del resto volumi nei quali pescare notizie assai particolareggiate intorno all'arte di Tersicore.

Mostrate un giocattolo, un frutto ad un bambino, ed ei subito salta e batte le mani in cadenza... Che più! tenete alta una chicca dinanzi a un cane e subito questo si rizza sulle gambe posteriori, s'erge e se voi colla mano sempre alzata movete in giro la chicca, esso v'improvvisa un ballonzolo a suo modo. Non sono queste origini del ballo?

Tuttavia non possiamo tacere che ci furono teologi che dichiararono essere la danza figlia operosissima e quindi prediletta del diavolo. Infatti egli presiedeva sotto il noce di Benevento alle ridde delle streghe; oltre ciò in tutte le produzioni dello strano e misterioso dottor *Faust*, le danzatrici sono diavolesse camuffate da seducentissime ragazze; e, ci duole il dirlo, esse apparvero da principio in Italia e più precisamente in Sicilia, ove ebbe origine la leggenda

faustiana di Teofilo, benchè alcuni pretendano che provenga invece da un vecchio dramma anglo-sassone.

Comunque sia, questo sappiamo di certo che il ballo ha origine antichissima; ed è inutile menzionare le danze religiose ebraiche e re Davide che precede l'arca, capriolando con forza — *totis viribus* — e le danze bacchiche intrecciate dai satiri e dalle baccanti intorno al dio del vino, che fu l'inventore di esse; e quelle campestri del dio Pane, nelle quali le fanciulle e i garzoncelli portavano ghirlande di quercia, cadenti sulla spalla sinistra e attaccate al fianco destro; e la danza spartana, detta dell'*Innocenza*, che eseguivasi da fanciulle nude dinanzi all'altare di Diana, con graziose e modeste movenze e con passi lenti e gravi; e quelle guerriere e religiose ad un tempo de' *Cureti* e de' *Coribanti*.

Numa Pompilio, che co' riti religiosi tentò di ammollire la buccia un po' dura de' Quiriti, istituì le danze dei *Salii*, in onore di Marte, ballate da dodici sacerdoti nel tempio, e fuori per le vie di Roma nelle processioni solenni. Così nelle pompe funebri romane, giovinetti de' due sessi, coronati di cipresso, intrecciavano balli gravi e maestosi al suono di lugubri melodie; seguiti — poco prima dell' impero — da un mimo, il quale con lazzi, visacci e gesti, metteva in caricatura il defunto.

I Romani, che in fatto d' arti tutto ereditarono dai Greci, come s'è detto, ebbero da loro anche le danze e fra queste furono celebri la nuziale e quella del primo giorno di maggio. Uscivano allora giovani e fanciulle all'alba dalla città e ballando al suono di musicali stromenti, andavano nelle campagne a cogliere verdi rami per ornarne le porte domestiche ed è questa l' origine del piantar l' albero di maggio. A Roma la danza nuziale era grossolanamente oscena; contraffaceva i pudibondi misteri della prima notte matrimoniale. Della sfrenata e nauseante licenza della danza sulle scene romane, abbiamo già fatto parola.

Canto e declamazione — quest'ultimo presso gli antichi ritraeva molto del primo per le sue ritmiche cadenze — accompagnavano sempre il ballo. Svetonio racconta che Caligola, in uno di quegli slanci bestialmente umoristici che erano frequenti in lui, fatti venire a sè i principali personaggi dello stato, entrò nella camera ove essi erano, a suono di musica e *desultato cantico*, *abiit*, cioè: ballata una canzone, se n'andò.

Luciano poi dice chiaro « ... Altre volte uno stesso attore danzava e cantava; ma siccome il movimento strozzava la respirazione, trovossi più conveniente di far sì che gli uni cantassero e gli altri ballassero. »

Le orde barbariche portarono tra noi i lori rozzi balli pirrici; indi, sul finire della feudalità, troviamo tra le feste cavalleresche, le danze concorrere ad onorare la bellezza ed il valore.

Verso il risveglimento del cinquecento, presso le splendide corti dei principi italiani, le danze ripresero il loro prestigio e il loro posto sulle scene, tanto che i forestieri passavano le Alpi per apprendervi quest'arte e la marchesa di Mantova (1500) andando in Baviera sua patria, vi condusse ballerini italiani siccome rarità. Le più usate danze erano allora: il brando, la gagliarda, la corrente, danze rapide, veementi, e perciò classificate tra i balli *sollevati;* la tresca, nella quale i ballerini s'intrecciavano continuamente; il ballo tondo, o ridda o caròla; pigliatisi per mano danzavano in giro; indi più tardi, presso a' tempi nostri, il minuetto, la ciaccona, la giga.

Intanto andava formandosi in Francia la danza nuova (1) per opera di Dauberval, di Gardel e di Vestris; quest' ul-

---

(1) Questo genere di ballo fu però predisposto da Bergonzio Botta, verso il finire del secolo XV, il quale esordì in una gran festa datasi a Tortona in occasione delle nozze di Galeazzo duca di Milano. Tanto assicura il Blasis che scrisse sul ballo diversi volumi, in francese, in inglese ed in russo.

timo riguardava il ballo come arte severa e pudica, tanto che soleva dire ai suoi allievi: Il ballo dev'essere anzitutto casto; senza di ciò non sarete mai artisti veri...

Gaetano Vestri nacque a Firenze e morì a Parigi or sono settantacinque anni; appiccicò di poi l'*esse* al suo casato, per un certo lusso teatrale, per rendersi degno del *rango francese;* al contrario di tanti altri artisti — le cantanti in ispecie — che accorciano o rassettano il loro, tanto da farlo sospettare italiano.

Vestris dunque, a Parigi, fu allievo di Duprè, e non tardò a eguagliare in gloria il suo maestro, tanto da meritarsi dai suoi contemporanei il soprannome di *Dio della danza;* onore ch'egli assaporava con infinita voluttà, giacchè in lui la fatua vanità dell'animo, sorpassava la maravigliosa abilità delle gambe; sicchè soleva dire senza scomporsi, esservi a' suoi giorni tre uomini grandi: Io, Voltaire e Federico il Grande... Una sera, mentre Vestris ballava, capita in teatro il duca di Borbone, che è accolto da fragorosissimi applausi. Vestris li piglia per sè e ringrazia, ringrazia, mentre il pubblico, accortosi del granchio, dava in una gran risata; talvolta infervoravasi tanto nella danza, da continuare a ballare, mentre i violini avevano cessato di suonare. Vestris ritiratosi dalle scene con 4500 franchi di pensione, lasciò il posto a suo figlio Augusto, non meno di lui favorito da Tersicore.

Al solito questi innovatori del ballo classico trovarono opposizione, specialmente per parte delle ballerine capricciose e cocciute, che non volevano sapere di adattarsi agli abiti e ai modi contegnosi e castigati della nuova danza detta classica. E a proposito di ciò riprodurremo due gaie scenette tolte dal Royer e dal Rovani, per ridonare il buon umore ai nostri lettori, caso mai, ora che siamo alla fine del libro, si fossero senza intenzione nostra, annoiati:

« Ci fu, scrive il primo autore citato, una scena violenta in teatro, alle prove tra Gluck, Gardel e Vestris a

proposito d' un brano di ballo introdotto nell' opera del primo di questi signori. S'apriva la scena colle Vestali, le quali danzando, mostravano le gambe fino oltre il ginocchio. Gluck fremeva, sagrava brontolando tra sè e frenandosi a stento; quand'ecco presentarsi il Gran Sacerdote senza la solita barba prolissa e con una vestetta corta corta.

Il Gran Sacerdote cominciava a saltellare il suo passo, allorchè l'ira di Gluck traboccò; balzò in piedi, scaraventò la parrucca in mezzo alle atterrite Vestali, diede colla sua mazza un gran colpo sul pavimento e gridando: bestia!... asino!... canaglia!... si avventò contro Gardel, direttore della scuola di ballo. Vestris si frappose per calmar l'ira del furibondo tedesco; ma mal gliene incolse, chè allora se la pigliò con lui, brandendo la formidabil mazza... sicchè il povero Vestris ebbe a basire per lo spavento; fu assalito da convulsioni e se ne andò vacillando, sostenuto da una Vestale e dal Gran Sacerdote.

E Rovani:

« La critica sapiente, che allora usciva a protestare in opuscoletti, si lamentava forte che i compositori dei balli andassero lontanissimi dalla natura; ma più ancora si lagnava degli esecutori. Tutta l'arte dei ballerini in generale si riduceva alla capriuola. Non si trattava più di ballare, ma di andare in alto e quegli che più s'approssimava al cielo del teatro, passava per il più bravo. Il ballerino Sauter, per far vedere al pubblico la forza delle proprie gambe, si propose in un gran ballo eroico, dopo aver fatto duecento capriuole ed altrettanti *tours de jambes*, di cadere in *à plomb* sul piede diritto e di starvi per otto minuti in equilibrio, affine di dar tutto il tempo alla platea di batter le mani. Questi salti eran tanto pericolosi, che bene spesso in teatro succedevano grandi inconvenienti e in quella medesima stagione a cui ci troviamo, nello stesso ballo della *Morte d'Ercole*, una divinità, facendo uno sforzo pantomimo, prese così male la misura che si precipitò nell'orche-

stra, dove ruppe sei istrumenti, disordinò quindici parrucche, gettò a terra il violino di spalla, cui poco mancò che uccidesse, invece di fracassare sè stessa... »

Col ballo classico francese non si ebbe più a discorrere che di a-soli, di passi a due, di terzetti e di quadriglie; e anche l'Italia seguì la moda di Francia. Quanto alle danze sulle scene, spuntarono dalla terra come i fiori, o calarono dal cielo — come dicevano gli appassionatissimi adoratori — la Taglioni e la Cerrito, le quali togliendo alle norme tracciate dagli artisti che le precedettero quel tanto che basta a conseguire originalità senza cadere nel falso, tentarono anche nel ballo una innovazione — se in questo caso dir rivoluzione sonasse male ad alcuno — simile a quella che venivasi compiendo nelle altre arti.

Noi, che senza adorarle le abbiamo ammirate, ci ricordiamo tuttavia la singolarità dei loro movimenti estremamente agili, la leggerezza aerea delle loro persone, senza che apparisse lo sforzo, l'arte. Esse sostituirono — e questo è il loro merito — la mollezza e l'espressione dell'atteggiamento al puro disegno statuario, che appaga lo sguardo, ma non vi scalda il cuore; e questa fu la causa dell'entusiasmo, del delirio che accesero anche nei vecchi; delirio che fortunatamente durò poco come tutti i delirî e cessò sotto lo smoccolatoio del ridicolo.

La Spagna ci mandò il *bolero*, il *fandango*, la *chachuca*, la *zighedilla*, danze che rimasero tal quali dai tempi in cui ne parlò Giovenale.

Da ultimo la scuola romantica per ispegnere affatto la classica Tersicore, ci mandò dal nord i vorticosi *valses* e il *galoppe* turbinoso; poi la *mazurka* e la *gracoviana*, la *scozzese*, la *cosacca*, la *russa*.

Nel Ballo coreografico, nel principio del nostro secolo, si distinse a Milano, Salvatore Viganò. Egli tentò di sollevare il ballo sugli antichi tipi, modellandolo sui mito-

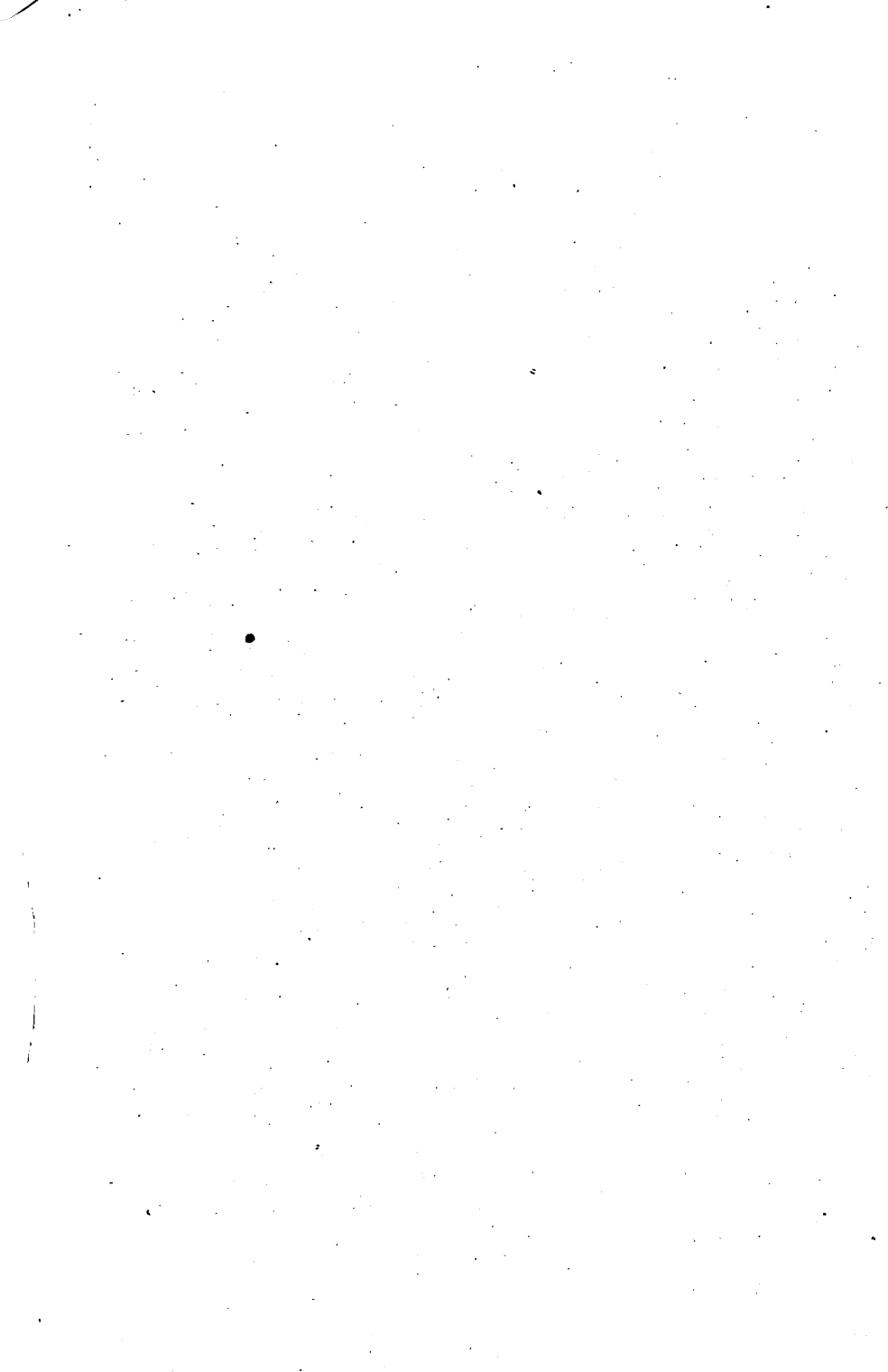
logici. Ai nostri giorni fu meritamente applaudito il Rota, veneziano, amico carissimo, tolto all' arte coreografica, alla quale egli aveva ampliata la cornice, e donato un maraviglioso intreccio di aggruppamenti plastici, di scene popolari, di quadri smaglianti e succedentisi l'un l'altro, come spettacoli caleidoscopici, di ballerini e ballerine uniti, poi disgiunti e di novo raccolti secondo i varî colori delle vesti, e che egli disponeva come un abile giardiniere i fiori per comporne giganteschi mazzi variopinti, arabescati e disegnati come mosaici.

Ma i nostri babbi e le mamme nostre persistendo a dar la palma al loro Viganò classico, tanto dissero e fecero sostenendone il primato, che, saranno oramai venti anni o lì presso, si raccolse il guanto da essi gettato sulla scena e nel teatro alla Scala si riprodusse il *Prometeo*, capolavoro del Viganò, ispiratogli da Eschilo; ma questo ballo cadde, anzi — e fu male — si spinse l' irriverenza fino a ridere; e allora non è a dire la stizza dei babbi e delle mamme nostre, le quali, fedeli ai loro antichi amori, si ritirarono brontolando:

. . . . con molta raucedine e con molto
Tentennar di parrucche e cuffie alate.

# INDICE

# ERRATA-CORRIGE

Pag. 143, linea 1, invece di *vose,* leggasi *cose.*
» 170, » 34, » *difendendo Alessandro,* leggasi *difende Alessandro.*
» 177, » 33, » *meschno,* leggasi *meschino.*

*Prezzo netto Franchi 4 —.*

*Prezzo netto Franchi 4 —.*